Black PANTONE portocaliu

TRIBUNA

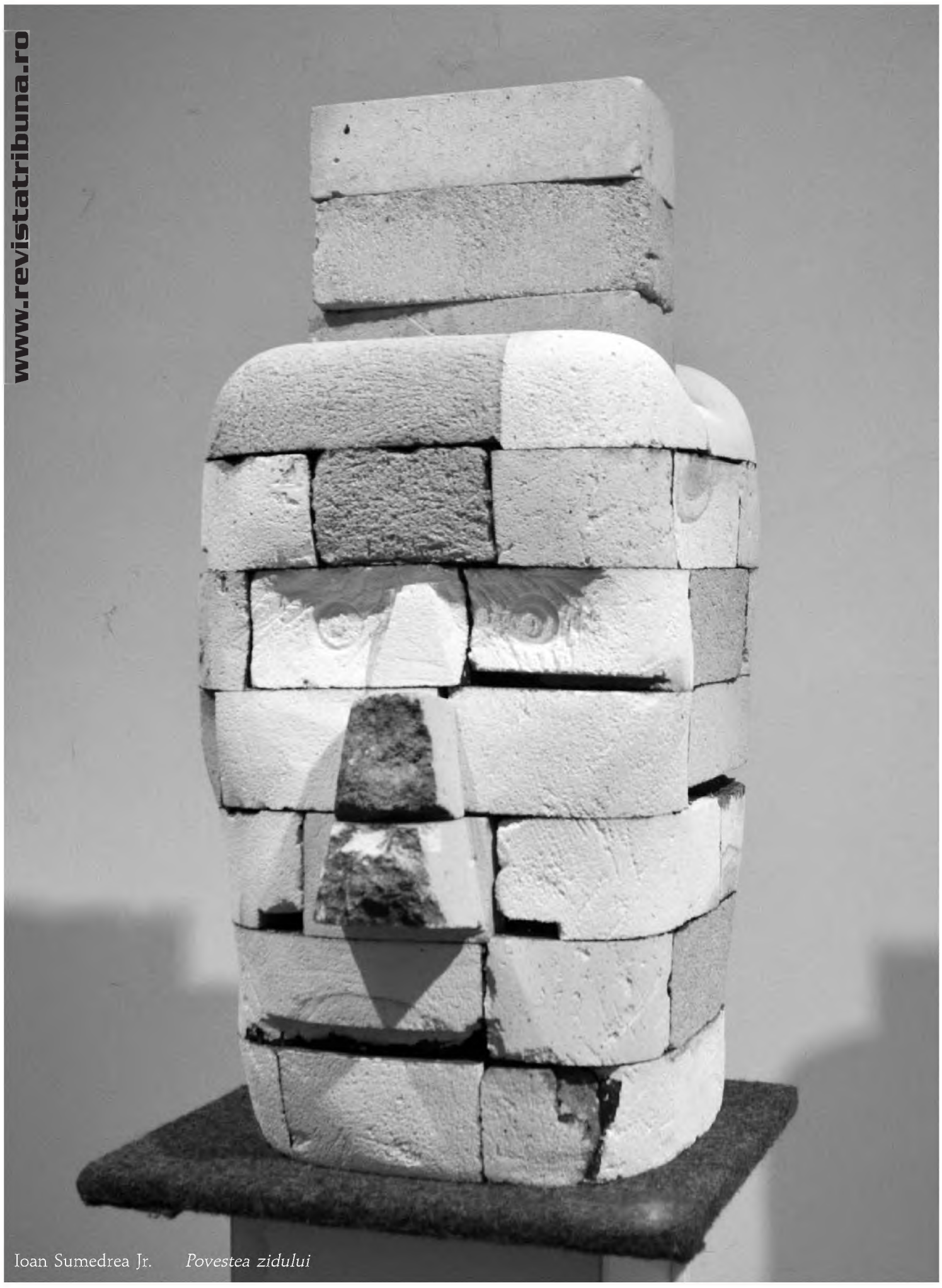
245

Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul XI • 16-30 noiembrie 2012

www.revistatribuna.ro



Ioan Sumedrea Jr. *Povestea zidului*

Nicolae Steinhardt - Sensurile libertății

Alexandru Vlad

Ion Pop

Tudor George
între cârciumă și Olimp

Interviu cu scriitorul italian

Andrea Bajani
„Trăiesc din cuvintele pe care le scriu”

Horia Lazăr

Literatura și nebunia

Supliment Tribuna
Claviaturi

Ilustrația numărului: Bienala de Ceramică și Sticlă *Artele focului*

Black PANTONE violet

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaiu
Ion Mureşan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Ţuculescu
Alexandru Vlad

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-şef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Maria Georgeta Marc

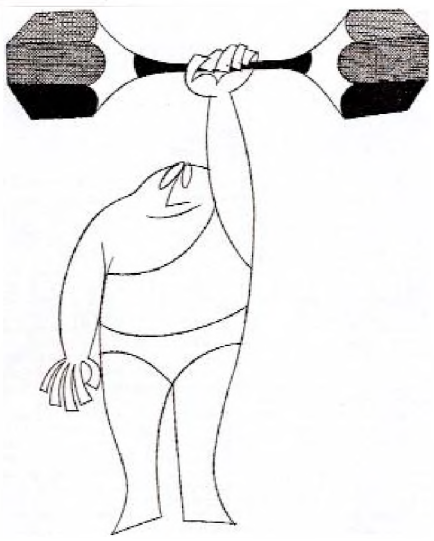
Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ştefan Socaciu
(fotoreporter)

Colaționare şi supervizare:
L. G. Ilea

Redacția şi administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

bour



agenda

Salonul medicilor plasticieni la 42 de ani

O. C. Pecican

A patruzeci şi doua ediție a Salonului de Artă al Medicilor clujeni s-a desfăşurat sub auspicii favorabile. Organizatoarea lui, universitara Laura Poantă, a pus inimă şi pricepere într-o desfăşurare de forță care, ca de fiecare dată, s-a dovedit un excelent prilej de etalare a potențialului creator al profesioniştilor prevenirii, tratării şi vindecării maladiilor. Vernisajul a avut loc marți, 16 octombrie, ora 13, la Muzeul de Artă Cluj-Napoca, iar expoziția a rămas la dispoziția publicului în perioada 16-28 octombrie. Lăsând deoparte diversitatea prezențelor de pe simeze, a modalităților plastice şi a temelor, fenomenul în sine merită semnalat. El trebuie înțeles, mi se pare, ca parte a unui proces restaurator al integrității şi integralității umane prin atenția față de suflet. Prin gura lui Platon, Zamolxes o spusese clar: nu poți trata bolile dacă priveşti trupul ca fiind separat de suflet. Cei care au înțeles, mai devreme sau mai târziu, acest adevăr, pe cât de vechi, pe atât de valabil, nu au putut evita, în cele din urmă, proximitatea şi intimitatea artei. Există medici scriitori şi medici muzicieni, dar austeritatea paginii tipărite ori caracterul de artă ce se derulează temporal, fiind efemeră, deşi recurentă, nu pot egala virtuțile plasticii, unde ritmurile, acordurile cromaticii şi acuitatea privirii ori capacitatea constructivă au un impact privilegiat asupra receptorului. Evocarea lui Ion Ţuculescu dintr-o perspectivă autobiografică de către criticul de artă Livius George Ilea a pus evenimentul sub semnul excelenței nezăgăzuite de atestatele profesionalizării şi ale elanului creativ triumfal, pentru orice aşteptări şi prejudecăți, într-un context bine marcat de prezența tinerilor şi a veteranilor, deopotrivă. Un astfel de salon, îmi place să cred, reînnoieşte, de fiecare dată când se produce, ataşamentul la un ideal paideic helenic, unde grija față de trup, față de minte şi față de suflet fac, din perspectivă întreită, corp comun întru rafinarea şi realizarea de sine a insului uman. Am participat la a patruzeci şi doua afirmare a unui legământ, bucuros că, sub ochii celor prezenți, viziunea omului deplin se realcătuieşte, şi de astă dată.

Fotografie de Irina Iacob (Welcome2Cluj)

■

Cealaltă față a speranței

Festivalul de film românesc de la Londra (22-25 noiembrie 2012)

Cea de a IX-a ediție a Festivalului de film românesc de la Londra va avea loc între 22-25 noiembrie 2012. Vor fi prezentate următoarele filme: *După dealuri* (2012, r. Cristian Mungiu), *Principii de viață* (2011, r. Constantin Popescu), *Toată lumea din familia noastră* (2012, r. de Radu Jude), *Periferic* (2011, r. Bogdan George Apetri). De asemenea va avea loc o proiecție specială cu filmul *Medalia de onoare* (2010, r. Călin Peter Netzer).

Iată câteva detalii despre această ediție oferite de doamna Ramona Mitrică, directorul Festivalului: „Invitatele noastre speciale în festivalul de anul acesta sunt cinci actrițe extrem de talentate: Cristina Flutur şi Cosmina Stratan (*După dealuri*), Mihaela Sârbu (*Toată lumea din familia noastră*), Rodica Lazăr (*Principii de viață*) şi Ana Ularu (*Periferic*). [...] Maestrul Victor Rebengiuc, prietenul festivalului, revine la Londra cu filmul *Medalia de onoare*, pentru o proiecție specială. [...] Am început în 2003, când nu era criză financiară, dar filmele româneşti nu aveau niciun fel de distribuție în străinătate. Acum, în 2012, finanțările se obțin din ce în ce mai greu, dar filmele Noului Val românesc «au ieşit din țară» şi sunt premiate la cele mai importante festivaluri internaționale. Festivalul de film românesc s-a ridicat odată cu Noul Val. Tinerii regizori, care îşi prezentau filmele de studenție la Londra în 2003, sunt acum premiați la Cannes pentru lungmetraje de excepție. Mă gândesc în special la Cristian Mungiu şi Corneliu Porumboiu."

Pentru a oferi mai multe detalii despre cinematografia română actuală, Festivalul îi are ca invitați din România pe Eugen Şerbănescu, preşedintele Centrului Național al Cinematografiei şi Alina Sălcudeanu, şefa Departamentului de Relații Internaționale din cadrul Centrului Național al Cinematografiei, instituție care s-a aflat încă de la prima ediție printre organizatorii Festivalului de film românesc de la Londra. Un alt invitat special este scriitorul şi jurnalistul ieşean Liviu Antonesei.

Festivalul de film românesc de la Londra este organizat de Profusion International, în parteneriat cu Centrul Național al Cinematografiei din România şi Cinematografele Curzon din Londra. (*I.-P. A.*)

Responsabil de număr: Ioan-Pavel Azap

Cultura clipului

Mugurel Scutăreanu

Constat că pierd pasul cu mersul vremurilor. Constat mai mult cu mirare şi cu umor decât cu tristeţe. De fapt, ar fi un germene de tristeţe, undeva, în subconştient dar nu-şi scoate capul încă, fiindcă nu-mi simt intelectul tocit iar produsele muncii mele sunt bine primite de către muzicieni, colegii mei de breaslă. Şi-atunci? De unde senzaţia de rămânere în urmă? Cred că de la incapacitatea de a mă adapta la superficialitatea patologică a prezentului. Din ce în ce mai mulţi oameni nu se mai pot concentra asupra unui subiect mai pretenţios, nu mai pot citi un text lung (ce să mai zic de o carte), nu mai ştiu să asculte, nu mai au răbdare să asculte, nu pot urmări o dezbatere culturală tihnită, nu mai pot privi un film cu adevărat frumos, având neapărată nevoie de acţiune. În special tinerii sunt victime ale unei frenezii fără motiv, ale unei agitaţii căutătoare de nu se ştie ce. Se zbuciumă, aleargă în toate părţile ca nişte furnici, fac şcoli din goana calului, nerămânând cu nimic, vorbesc non-stop la telefon – la volan, pe trecerile de pietoni, în timp ce înfulecă în viteză ceva la McDonald's – vagabondează pe *Internet* fără a găsi ce vor (nici nu ştiu ce vor), devin cu uşurinţă fani ai unor trupe de doi lei, vorbesc o românească rudimentară, în dialoguri primitive, zăbovesc pe posturi de televiziune de o inconsistenţă ridicolă, au idealuri minuscule. Sigur că nu toţi sunt atât de duşi cu pluta însă excepţiile confirmă regula. Văd de multe ori, cu descurajare, cum o parte dintre puţinii mei studenţi se uită prin mine, de îndată ce fac o divagaţie, cum nu reuşesc să ţină firul unei expuneri mai lungi, de parcă ar fi preşcolari şi le-ar trebui afară, să facă pipi.

Cred că toate acestea sunt simptomele unei maladii generate de asaltul informaţional. Omul modern este bombardat în permanenţă cu date, administrate pe toate canalele, aşa încât îndată ce nu i se mai spune nimic, se plictiseşte. El trăieşte ca într-un videoclip, în care nu apuci să percepi o imagine, fiindcă ea este înlocuită fulgerător cu o alta, fără nicio legătură cu prima, apoi cu o alta şi tot aşa, ca într-un carusel dement. Cum videoclipul ilustrează, de regulă, o piesă muzicală (vai de ea muzică!), poate ai şansa să distingi o secundă cântăreaţa (de obicei de o sexualitate grotescă, manifestată prin machiaje satanice şi gesturi deşănţate), dar nu mai mult de o secundă, pentru că imediat începe caleidoscopul de nebunii, într-o goană furibundă şi, găsesc eu, obositoare. În ultimă analiză, videoclipul este un simbol al vieţii cotidiene, în halul în care a adus-o pseudo-cultura americană (în primul rând). Şi, pasămite, acest vârtej al audio-vizualului dă dependenţă. Mijloacele mass-media, principalele vinovate de crearea stării de înrobire spirituală, se află acum în situaţia disperată de a o întreţine, sfâşiindu-se între ele pentru odiosul concept de *rating*. Există mii de canale de televiziune, mii de posturi de radio, mii de publicaţii şi toate se încaieră pentru a atrage atenţia unei cât mai mari fracţiuni de public. Este o junglă dominată de legea junglei. Totuşi, în acest vălmăşag, până nu demult posturile publice de radio nu erau terorizate de *rating*; din păcate, recent, spaimele acestei evaluări a audienţei s-au întins şi asupra instituţiilor finanţate din banul public. De pildă, a venit un lup din crâng şi-a decretat că şi Radio Cluj, un radio plătit pe factura de energie electrică, trebuie să alerge cu limba scoasă după ascultători. Deci trebuie să-şi vândă cât mai bine produsele care, de fapt, sunt pre-cumpărate şi pre-plătite! Imediat, un grup de analişti – sociologi, psihologi şi alţi experţi – au început să caute soluţii iar concluzia a fost că, neîntârziat, trebuie câştigat un fascicul al populaţiei căruia până acum nu i s-a acordat suficientă atenţie. Grupul de care ziceam a întreprins anchete, a întocmit statistici, a desenat grafice, şi, mai ales, a început să schiţeze un portret-robot al ascultătorului care trebuie acaparat. Pe măsură ce crochiul avansa, se contura tot mai mult imaginea unei... gâsculiţe! Îndată i s-a dat şi un nume femeii imaginare, lucru inutil şi chiar ilar. Vi l-aş spune dar nu numele contează ci trăsăturile îngrijorătoare ale profilului persoanei închipuite. Daţi-mi voie să vă citez câteva caracteristici ale ascultătoarei-ţintă (*target*, pardon!) aşa cum o bănuieşte a fi Radio Cluj: *prioritatea numărul 1 este familia; preocupată de casă şi întreţinerea ei, produse de curăţenie, uşurarea muncii în gospodărie; are un cerc de prietene cu care se întâlneşte din când în când şi cu care vorbeşte despre copii, bucătărie dar şi modă, glamour etc.; urmăreşte emisiuni de genul „Românii au talent" şi reality show-uri de genul „Schimb de mame"; pe Internet urmăreşte blogurile culinare şi site-urile privind îngrijirea copiilor; ascultă radioul preponderent la birou.* Îmi stau pe limbă nişte adjective pentru o asemenea creatură dar nu pot să le rostesc. Ce concluzie a tras competentul colectiv de specialişti care a realizat statuia de ceară a ascultătoarei standard? Că gospodina asta trebuie cucerită coborându-te la nivelul ei, arătându-i prietenie, făcând-o să creadă că este egală cu cei care-i vorbesc prin eter. Daţi-i ştiri pe gustul şi capacitatea ei de percepţie, muzică după preferinţele ei (care-ţi intră pe-o ureche şi-ţi iese pe cealaltă), subiecte de dezbatere după mintea ei puţină. Uşurel cu termenii tehnici – nu-i înţelege! Şi, mai ales, atenţie la cultură – nu le are cu chestia asta! Aşadar, cel mult ştiri culturale scurte – de maximum 3 minute – nu cronici, nu analize! N-o forţaţi cu emisiuni extinse, pe domenii culturale – literatură, teatru, muzică – fiindcă poate adormi şi cum e în timpul serviciului... riscă să rămână fără slujbă. Nu ne interesează educaţia, important este ca ascultătorul să nu închidă radioul.

Oriana Pelladi *Ciocane*

Nu mai lungesc vorba, deşi ofurile ar fi mai multe, vă mărturisesc doar că materialele mele radiofonice cu subiect muzical nu se mai înscriu în standarde. Nu mă pot acomoda stilului telegrafic, sec, descărnat, desfrunzit, în care epitetul, metafora şi gerunziul nu au loc, în care nu e bine să ai păreri personale. Ideile mele bătrâneşti sunt amendate, dezbrăcate, ciopârţite, până când ajung simplă informaţie. Încep să înţeleg întrucâtva optica *ştiriştilor*, tehnicile lor, însă nu-s capabil să le aplic. Cred că e o formă de infirmitate.

Am ajuns să merg către Grigorescu, către clădirea cu firmă din capătul cartierului, cu neplăcere şi chiar cu jenă, ştiind că iarăşi vin cu un material care va fi considerat mediocru şi va trebui ameliorat prin reducere la pragmatic. O voce interioară mă tachinează tot mai des: retrage-te, moşule, nu-ţi dai seama că nu simţi *trend*-ul? Nu te văd în stare de a te adapta la cultura clipului. ■

Adina Toader *Jewelry Box*

Bungee-jumping între generații

Ștefan Baghiu

Miruna Runcan
Bungee jumping/ficțioterapii
Cluj-Napoca, Editura Limes, 2011

Miruna Runcan scrie, în *Bungee jumping*, într-o manieră cât se poate de alunecoasă: câteodată ai impresia că te afli în fața unei puștoaice de liceu, câteodată în fața unei femei mature. Şi schimbul permanent de voci este o tehnică riscantă. Pentru că, în general, se cunoaşte un autor bun tocmai din această capacitate de a evita literaritatea, artificialul comportamental şi construcțiile nepotrivite. Oricât de interesante ar fi pentru scriitoare amintirile romantice din trecut, povestea riscă să-şi piardă autenticitatea (nu ca motiv literar, ci ca substanță principală a discursului literar) tocmai datorită unei disproporții temporale greu de recuperat. Iar atunci, soluția care pare să-i convină cel mai mult scriitoarei este excesul de „adaptare" a discursului pentru vremurile actuale. Însă această dorință de „a fi plăcut" se poate transforma uşor într-un neajuns.

Miruna Runcan povesteşte pe tonul prietenos al colegului de discuție (cum va numi, intertextual, tehnica: „– dacă tot vorbim aşa, la o bere"). Ea nu are nicio altă pretenție în afara aceleia de a deveni simpatică cititorului, tocmai pentru ca acesta să poată asculta cât mai relaxat povestirile de „ficțioterapie". Însă problema intervine atunci când limbajul colocvial şi *alura* „simpatică" încearcă să suplinească o punte între generații. Tocmai atunci, când în mijlocul unui discurs apropiat de registrele Sânzianei Pop sunt inserate americanismele, povestea este eclipsată. Aici critica este datoare să înțeleagă şi să aprecieze intențiile bune ale autoarei, dorința apropierii de cititor, dar să şi sancționeze exagerarea empatiei generaționiste. Miruna Runcan devine pur şi simplu prea „cool" pentru atmosfera vetustă (cu mese la restaurant, plimbări în parc, „reuniuni") şi tinde să subestimeze cititorii. Micile scenete, fie romantice, fie de maieutică erotică, pot fi foarte bine povestite în aerul lor propriu, fără digresiuni inutile, corespondențe forțate şi măşti literare: „În fond era cu totul altceva decât modelul imaginar, oricare ar fi fost el, de *boyfriend*. Şi asta era, probabil, chestia cea mai enervantă. Ca sumă, chestii enervante rămân – dacă tot vorbim aşa, la o bere – toate imaginile inițiale despre el; iar toate cele de după, atunci când privirea mi s-a fixat, țin de managementul progresiv al exasperării.".

Momentele în care scriitura recuperează dezavantajele evidente sunt acelea în care autoarea îşi egalizează relația cu propriile preconcepții. Ea vorbeşte mereu cu aroganța acelui „stabilizator al valorii". Ea judecă permanent relații interumane, evoluții sociale (mai sus, chestiunea cu discoteca, subl. mea ŞB) şi pare mereu într-o luptă cu celelalte personaje, însă în momentul în care vine vorba rândul vocii narative principale, nu ezită să se autoironizeze. Lupta este grea, însă autoarea reuşeşte să-şi apropie cititorii, deşi contiună să explice „de deasupra" lucrurilor: „Probabil că ştii deja, ai văzut prin filme, ori ți-au povestit ai tăi. Pe vremea aia existau nişte pui de discotecă, organizați în şcoli. Le zicea... <<reuniuni>>. Nu cred c-am călcat vreodată într-una; nu numai pentru că şi eu şi iubitul meu oficial, pescuit platonic - elegant încă din primele luni de liceu, eram nişte intelectuali de lux, ca atare drastic de snobi [...]". Şi de asta e riscantă tehnica Mirunei Runcan. Pentru că este una a deciziilor literare inegale, proporționate tocmai de aceste recuperări. Este, în fond, un exercițiu al recuperărilor. De aceea, „ficțioterapiile" capătă aspectul literaturii de exercițiu. Pentru că întâmplările sunt banale, romanțioase, iar discursul hiper-comercial. A-ți apropia cititorii prin astfel de tehnici (neologisme de argou, intervenții şi explicații de atmosferă) nu poate fi decât un semn de slăbiciune. Ciudat, ce e drept, pentru că autoarea pare să promită mult mai multe. Tonul general (pe care Miruna Runcan alege să-l întrerupă nepotrivit) poate fi unul revigorant pentru literatura românească. Pentru că rar găseşti un autor care, povestind o banală întâlnire romantică, nu exagerează cu psihanaliza, cu instrucțiunile inutile de imaginar, sau cu suprainterpretarea, ci încearcă să o descrie exact ca pe o chestiune simplă şi firească.

Însă cartea nu este deloc omogenă ca atitudine, iar ceea ce poate plăcea într-o primă parte poate deranja în următoarele (şi invers). Pentru că, spre exemplu, începutul prozei *Biblioteca minimală*, deşi nu se mai foloseşte de atitudinea *cool*, alunecă într-o permanentă capcană de şablonizare conceptuală: „Iana se privea în oglindă destul de des, nu din narcisism, cât din spaima că va descoperi, într-o bună dimineață, că altcineva i-a luat locul: o femeie de treizeci de ani, total necunoscută. Nu se dumirea dacă imaginea din oglindă îi aparține cu adevărat, mai ales că procedura asta se petrecea cu deosebire noaptea, după un pahar-două (trei?) de vin sau de vodcă, stins cu ceai.". Deşi registrele jelinekiene sunt evidente aici, scriitura părând să împrumute tot mai mult din tehnicile pe care autoarea de premiul Nobel le-a exersat în *Amantele* („Când voia să scrie, Iana evita să vorbească despre asta cu Sergiu. Ca să poată termina ce-a-nceput. Îl anunța, pur şi simplu: <<Gata, am terminat!>> Iar el... o bătea uneori pe umăr".), Miruna Runcan lasă loc tocmai acelei forțări despre lipsa căreia vorbeam înainte.

Sunt tot mai convins că unii autori au nevoie să învețe că nu tot ceea ce se întâmplă în viața de zi cu zi devine uşor literatură şi că nici ceea ce nu se întâmplă niciodată, dar pare tentant ca subiect, nu e uşor de transformat textual. Pentru că e foarte uşor să cazi în capcana supralicitării banalului, a reducerii spectaculosului şi, pe acelaşi principiu al combinațiilor nereuşite, e foarte uşor să cazi în propriile tale capcane de gust. Şi aduc aceste lucruri în discuție pentru că Miruna Runcan nu este o autoare slabă. Ea are capacitatea de a-şi surprinde propria simplitate şi autenticitate, însă şi le amputează mereu prin dorința de a „literariza" secvențe importante. Iată, în schimb, un moment de naturalețe a discursului şi de anulare a tehnicizărilor: „Nu era absent şi din pricina puterii lui de a gestiona, cu copilul preşcolar şi apoi şcolar, tot soiul de complicități. Inclusiv, pe când eram printr-a doua, complicitatea coabitării şi ieşirilor de weekend cu iubita lui de atunci, o tânără profesoară, şi ea foarte activă în partid... Spre cinstea mea, am reuşit să păstrez secretul față de mama mai bine de doi ani. Dar şi când s-a spart buba şi ne-a văzut cineva intrând în ştrandul Tei, a ieşit o halima cu maică-mea, de toată spaima. Nu, nu i-a făcut lui scandal. Cu el nici n-a crâcnit. Mi-a făcut mie un tămbălău de răsuna blocul.". Însă, după cum am spus, inegalitățile sunt vizibile. Iată, după mai multe scene, personajele care migrează între povestiri şi jocurile confesive încearcă să anunțe o oarecare unitate a cărții. Însă îşi fac apariția şi jocurile de filosofare: „Ea zicea că nu-i o întâmplare, că nu e nicio legătură între hazard şi limbaj. (Era din categoria Ergon, nu din cea Energheia... Într-un fel, probabil că de la ea am moştenit sămânța asta gnostică).".

De aceea, între a fi hiper-*cool* şi a scrie, totodată, în registre literare clasice, există şi riscul de a rămâne suspendat în nicăieri. Miruna Runcan este o prozatoare care poate vorbi mai multe limbi, însă câteodată cel mai bine e să stăpâneşti „una şi bună". Pentru că, de fapt, „ficțioterapiile" (şi trebuie să recunosc, îmi place mult termenul) ar trebui să fie naturale, terapeutice. A te angaja să vorbeşti tuturor categoriilor sociale şi generaționiste prin literatură nu înseamnă a adopta o stilistică eterogenă, ci mai curând a-ți spune poveştile în stilul tău, oricare ar fi acesta. Dar fără mutații inadecvate. Necesită atât stăpânire de sine cât şi dorința aproape „încăpățânată" de a-ți controla discursul. Şi atunci va fi clar cine-ce vrea să spună. După lectură pot spune însă că merită încercată „ficțioterapia", pentru că, deşi scepticismul meu în legătură cu *Bungee-jumping*-ul Mirunei Runcan se datorează tehnicilor supralicitate din cadrul discursului, am convingerea că o astfel de literatură poate oricând comunica cititorilor atmosfera plăcută de sfârşit de secol şi gândurile unei simpatice posibile femei, gânduri care „vor fi fost încă şi acum".

■

Din culisele „laboratorului” de creație literară

Vistian Goia

Constantin Cubleşan
Nuvelistul Rebreanu
Bucureşti, Editura Academiei Române, 2012

După mai multe cărți consacrate unor scriitori de primă mărime, precum Caragiale, Eminescu, Delavrancea, Lucian Blaga, Cioran ş.a., istoricul literar Constantin Cubleşan a scris şi tipărit recent un volum de 322 p. despre nuvelistul Liviu Rebreanu. Nu este prima carte dedicată scriitorului ardelean, fiindcă în 2001 a publicat una cu titlul *Romancierul Rebreanu.* Probabil că a rămas într-un colțişor al conştiinței cu o nemulțumire firească, neacordând însemnătatea cuvenită nuvelistului, care-l precede şi-l anunță pe marele romancier.

Sigur, în mintea cititorilor şi în judecata istoricilor literari, Liviu Rebreanu este perceput de multă vreme drept unul din romancierii de seamă ai literaturii române, încât celelalte scrieri (proza scurtă, dramaturgia, memorialistica ş.a.) sunt împinse pe plan secundar.

Dintru început, Constantin Cubleşan îşi aşează studiul pe amendarea prejudecății conform căreia proza scurtă nu a fost, pentru acest scriitor, decât un „exercițiu” preparator pentru operele de largă respirație, scrise mai târziu. În afara unor nuvele cunoscute: *Ițic Ştrul dezertor, Catastrofa, Hora Morții, Răfuiala, Glasul inimii, Proştii* (ce-l prevesteşte pe autorul romanului *Ion),* celelalte sunt considerate minore.

Însă, cu tot interesul ce-l manifestă pentru nuvelistica scriitorului, Constantin Cubleşan nu exagerează, păstrând măsura lucrurilor, nu le valorizează decât atât cât trebuie, păstrând proporțiile şi acele aspecte care-l anunță pe romancierul viitor, chiar dacă unele nuvele, desigur puține, constituie, într-un fel sau altul, specii epice independente, interesante prin valoarea lor artistică.

Pentru a le surprinde specificul, nu le-a subordonat unui singur criteriu şi nici nu era posibil. De aceea ordinea şi titlul capitolelor îi aparțin pe de-a-ntregul: I. *Căutarea de sine*; II. *Imaginea debutantului*; III. *Dramele universului rural*; IV. *Cei de la marginea societății*; V. *Iluzii, decepții, blazări*; VI. *Marile provocări ale războaielor*; VII. *Oamenii umili ai oraşelor*; VIII. *Parabole şi fantezii diverse*; IX. *Încheiere.*

Deşi comentatorii de astăzi se complac într-o „epocă de aur” a eseului, Constantin Cubleşan a compus o carte de istorie literară „clasică” sub toate aspectele. A recitit cu atenție creațiile scrise de Liviu Rebreanu în anii formării sale, când şi-a exersat condeiul în fel şi chip, până şi-a aflat propriul perimetru explorativ. Apoi, istoricul literar a judecat la rece opiniile diverse ale comentatorilor dinaintea sa, de la apariția nuvelelor, până astăzi, fie ei mai puțin cunoscuți, fie de statura lui Eugen Lovinescu şi G. Călinescu. Paginile cărții, adeseori cu subsoluri doldora de informații istorico-literare, atestă pasiunea şi înclinația lui Constantin Cubleşan spre documentarea completă sub toate aspectele. Apreciază cum se cuvine judecățile confraților, dar îşi exercită curajos spiritul polemic față de opiniile altora (de pildă, față de Mihai Zamfir), pentru a-şi delimita propriile păreri, cu argumente de netăgăduit. De pildă, în timp ce criticul bucureştean amintit considera nuvelistica drept un „eşec elocvent” al prozatorului, Constantin Cubleşan afirmă răspicat că acele schițe, nuvele şi povestiri sunt purtătoarele unor „însemne specifice artei”, ele ilustrează modul său de-a scrie. Adaugă faptul prea puțin cunoscut - Liviu Rebreanu a continuat să creeze şi să publice proze de mici dimensiuni şi după ce a fost consacrat ca romancier. În fine, în proza scurtă se vede pretutindeni „exercițiul, laboratorul său de creație”. Pe de altă parte, autorul cărții pe care o comentăm susține credibil că nuvelistica lui Liviu Rebreanu nu este cu nimic mai prejos, chiar, în anumite privințe, este superioară în comparație cu a confraților din epocă.

Sigur, istoricul literar apelează des la ediția lui Niculae Gheran, la *Jurnalul* scriitorului, la multele studii şi articole, la confesiunile soției etc. Din sursele consultate extrage tocmai amănuntele care argumentează ipoteza sa. De pildă, aflăm de existența unui prototip al lui Nicolae Tabără, eroul din povestirea *Proştii,* analizată pe larg. În comentariul nuvelei *Dincolo,* evidențiază motivele care l-au preocupat pe scriitor „în privința sondării abisale a sufletului, a conştiinței”, punând pe primul plan „telepatia, ca modalitate dramatică de expurgare a sufletului”. De aceea i se pare nedreaptă abandonarea ei de către critica literară autorizată. Altă nuvelă, *Idilă la țară,* este considerată de istoricul literar „un tablou de epocă, o pictură de mediu”, şi mai puțin o povestire „cu intrigă propriu-zisă”.

De un spațiu extins se bucură bucata *Mărturisire,* numită de Niculae Gheran o „scrisoare-poem”. Constantin Cubleşan o pune în relație cu „idila” care se înfiripă treptat între ardeleanul stabilit la Bucureşti şi actrița care-i va deveni soție. Trece în revistă creațiile dedicate acesteia. Subliniază pe larg opiniile scriitorului cu privire la „fericire”, la ce înseamnă iubire adevărată în relație cu suferința partenerilor: „Iubeşti, suferi, trăieşti: iată troița iubirei”, afirmă autorul.

Palkó Ernö — *Venus arhaic*

Dar criticul literar nu exagerează deloc atunci când afirmă că *Mărturisire* nu e decât o pagină lirică, insolită, în cadrul creației rebreniene, lipsită de conflict, axată pe o stare emoțională supusă comentariului moral aparținător scriitorului.

Unele proze scurte: *Cearta* şi *Strănutarea* sunt comentate printr-o grilă cehoviană, prilej pentru Constantin Cubleşan de a consemna în pagină şi la subsol studiile privind receptarea scrierilor clasicului rus în România. După cum alte creații rebreniene sunt raportate la anumite modele: *Norocul,* la cunoscuta schiță a lui I.L. Caragiale *Două loturi* ş.a.m.d.

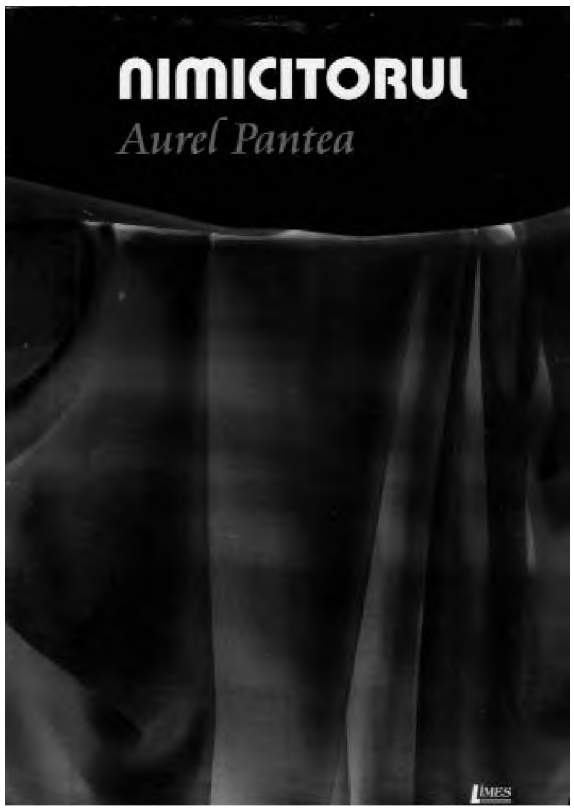
Cartea lui Constantin Cubleşan reliefează (în toate capitolele) calitățile indispensabile unui istoric literar, completate de cele ale criticului: o informație multiplă, gust estetic sigur, o decantare a valorilor literare de la un capitol la altul. Fiind „plină” în toate privințele, nu-mi pot ascunde mirarea că acestei cărți îi lipseşte un „indice de nume”, atât de necesar pentru toți cei care o consultă!

■

Forró Ágnes — *Jocul valurilor*

În subteranele *Nimicitorului*

Monica Grosu



Aurel Pantea parcurge, în ultimul său volum, *Nimicitorul* (Limes, 2012), drumul spre o poezie cu tonalități psalmice, în mare parte, deschizând un dialog, nu doar cu sine sau cu Dumnezeu, ci, mai ales, cu punctele nevralgice ale ființei, ale lumii acesteia. „Am vorbit, Doamne, şi am scris, până
m-am înnegrit/ cu totul, am crescut, Doamne, în vorbele mele, iar vorbele/ mele au crescut în mine şi mi-au pus trupul în hău,/ stau în trupul meu ca într-un abis, fiecare cuvânt îl adânceşte,/ că văd mişcând timpul şi moartea, mâinile mele sunt întunecate,/ Doamne, de vorbărie, îmi port trupul ca şi cum propria-mi groapă/ aş purta-o, în el, limbajul se întâlneşte cu sine şi înnebuneşte".

Desfăşurându-se într-o gesticulație a sobrietății, poetul se dovedeşte contemplativ şi melancolic, angrenat într-o relație stranie cu Limbajul, cu semantica frecventelor apariții ale Nimicitorului. Vecinătatea acestuia este din ce în ce mai stridentă, mai vie, el nu viețuieşte în afara noastră, ci stă ascuns în pliurile conştiinței, în straturile adânci ale cărnii, prezent la fiecare bătaie a tic-tac-ului, el trăieşte într-o lentoare permanentă şi distructivă. Purtând un sâmbure de înțelepciune şi chibzuită resemnare, versurile lui Aurel Pantea au ales o traiectorie a concretului şi simplității, reflectând în irizările de negru lumina, căutarea neîncetată, separând binele de rău, văzutul de nevăzut.

În interiorul ființei, ca şi în interiorul cuvintelor, se aşterne tăcerea (mutenia), iar versurile lui Aurel Pantea fac un pact discret cu această linişte a privirii sfredelitoare: „limbajul meu e un lung tunel/ spre linişti închise ca pupele". Limbajul devine şi o cale de exhibare a vinei, de exorcizare a răului existent în propria-i ființă, în propriul trup, analizat chirurgical, urmărit în pulsațiile cordului. Sub această formă, poezia însăşi dobândeşte inflexiuni de rugă: „Moartea pentru Tine, Doamne Iisuse Hristoase,/ e o chestiune clasată, face parte din inventarul problemelor/ rezolvate. Înainte de a cunoaşte febrele ei, sudoarea de sânge,/ pe care Tu ai cunoscut-o, eu Te iubesc, Doamne,/ şi cu partea din mine ce va muri, cu stratul gros de umanitate,/ cu omul din mine care se va sfârşi. Sunt sediul Tău precar,/ Mântuitorule, păcatul a construit în mine multe/ fortărețe, în fiecare din acestea eu sunt soldat împotriva Ta,/ în fiecare, voi muri luptându-mă cu Tine, nu întreb,/ dar îmi pun problema nimicirii, ce se va întâmpla, Doamne,/ cu partea din mine, care Te iubeşte şi va cunoaşte nimicirea,/ şi totul mi-e foarte aproape/ Doamne, sunt aproape bătrân/ şi încă n-am învățat să mor,/ arta asta nu e niciodată desăvârşită".

În volumul de față, exteriorul (cu formele sale de agresivitate), este mai puțin prezent, atenția autorului focalizându-se, de această dată, pe dinamica trupului şi a minții, pe formele lor de letargie şi voluptate, pe raportul acestora cu Timpul, cu bătrânețea. Optica este, astfel, vizionară şi retrospectivă totodată, fiind posibilă prin obiectivarea sinelui, ceea ce nu exclude angoasa, nici criza (neoexpresionistă) a raportului dintre sine şi sine/lume. „Am exersat mult, am obosit să-i privesc pe toți ca pe nişte victime,/ sunt insul din serile în care nu mai există nicio soluție,/ când intențiile au îmbătrânit dintr-odată, ca amantele din alte vremi,/ şi stăm în timpul vânăt, e vremea putrezirii codurilor,/ fața ta se varsă în fața mea, complotăm, iar victima comploturilor/ creşte, sparge toate geamurile, debordează, vorbeşte în/ limbajele noastre, ne spune poveştile, viețile noastre se întorc/ epuizate, o viață epuizată e un copil bătut crunt, iar el surâde,/ şi noi complotăm, o producem,/ nesiguri prin linişti dense, apoase, aşa cum e vremea/ când te oglindeşti într-o mamă, nimicitorul nu mai tace din gură,/ drumul până la inima ta e lung, inima ta e foarte departe,/ o balerină nebună prin mari încăperi de odinioară".

Întâlnirea cu Nimicitorul e decisivă, ea determină o nouă situare în lume, o nouă legătură între prezent şi trecut, între pulsul frenetic al sângelui şi pericolul iminent al bolii. Experiența-limită rămâne confruntarea omului cu moartea, cu nimicul, cu un „Dincolo" tenebros, vag conturat: „O singurătate cu gesturi lente, atotstăpânitoare/ e substanța ce nu vorbeşte/ dar înghite enorm. Până şi privirea aceasta,/ după o scurtă luminiscență, mă va duce/ lângă tablouri cu fețe/ ce nu se mai întorc. Şi iarăşi/ negru pe negru".

Poezia lui Aurel Pantea este ataşată realului, notația sa lirică surprinzând în metafore tabloul transformărilor interioare, în definitiv o individualitate accentuată, aflată în plină căutare a divinului. Am putea spune că poetul se prăbuşeşte în propriul sine, luându-şi cu el şi limbajul (propozițiile). De acolo, priveşte cutremurat asediul neconcesiv al morții în trupul firav.

Angoasa (bacoviană) a neantului, precum şi o vizibilă tendință spre intelectualizarea emoției, spre esențializare, aduc un surplus de singularitate în poezia lui Aurel Pantea. Textele sale se desfac în pliuri pentru a scoate mereu la iveală „propoziții" sau „sensuri" noi, ele nu se predau niciodată, ci reiau la nesfârşit o încrâncenată căutare a profunzimii. De aceea, în opinia noastră, *Nimicitorul* marchează un punct de referință în peisajul poeziei contemporane. ■

Hoțul de imagini

Iulian V.

Alexandru Jurcan
Şobolani bine educați
Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Ştiință, 2012

Îl cheamă Jurcan. A scris poezie, proză şi teatru (pentru elevii săi, actorii). A încercat totul şi nu fără succes... „până în ziua binecuvântată în care a înțeles" că trebuie să abordeze şi proza scurtă, asta pentru că avea obiceiul - care unuia ce nu scrie, nu i-ar face cinste - şi anume „fura imagini de pe stradă şi apoi fugea acasă" unde le savura pe-ndelete pe aşternutul alb al hârtiei de scris...

Cum nu putea păstra prea mult secretul, omul nefiind egoist, şi-a mărturisit toate păcatele mai scurte sau mai lungi (câteva depăşesc o pagină) într-o carte estivală, altfel citibilă în orice anotimp, sub un titlu şocant, care nici nu-i singurul de acest fel, volumul incluzând şi altele asemenea, care în cele mai multe cazuri servesc textul prin crearea suspansului, prin incitarea la lectură.

Admirator al lui István Örkény, am aşteptat cu nerăbdare, cartea despre care s-a vorbit (cu ocazia lansării) în termeni elogioşi şi mai mereu cu referiri la personalitatea autorului care se face cunoscut cu/prin fiecare nouă carte. Trebuie să precizez că titlul rândurilor de față l-am „împrumutat" din volum, şi că m-am considerat inspirat alegându-l, precum şi semnătura I.V. - numele unui personaj (nu chiar) oarecare... Revenind la titlu care e mai mult o laudă la adresa autorului, o remarcă ce trădează oareşce invidie, azi când ghilimelele preocupă țara mai mult decât seceta, să enumerăm câteva din imaginile care au devenit literatură: un concert de muzică barocă ratat din cauza mitocăniei, o partidă de sex anulată de vise romantice, un fim horror cu final erotic... precum şi un final erotic anulat de nişte paşi (preferam să nu ştiu ai cui sunt, chestie de mister...). Nici misterul nu lipseşte însă, acesta fiind uneori pregătit de titlul ce-ți sugerează un anume final, care însă spre surpriza/deliciul lectorului e cu totul altul sau... spre dezamăgirea cititorului care uneori intrând în jocul evenimentelor s-ar dori coautor şi nu doar spre bucuria autorului (*Argument*, p.7)... Cele mai alegre pagini ale lui Alexandru Jurcan sunt cele umoristice, dar cum am mai scris, cele mai profunde sunt prozele în care autorul vibrează la suferințele aproapelui, indiferent de condiția umană: Notta, o prostituată al cărui copil a murit de foame, Roxana o tânără care iubeşte muzica cultă, pensionarii care se sacrifică pentru un ban în plus etc...

Oricâte triste ți am întâlni în carte, nu rămânem totuşi copleşiți de ele, iar autorul nu riscă soarta lui Axel Jules... pentru că iubindu-ne şi simțindu-se responsabil față de cititorii săi, ne oferă - în final - un remediu: „Îşi pune un pahar cu whisky. Îşi taie unghiile de la picioare. Adoarme." ■

Fericita patimă a lecturii

Flavia Topan

Munca de cercetare mi-a oferit, recent, prilejul să răsfoiesc *Revista Fundațiilor Regale*. Mărturisesc că, până acum, fără a avea o specializare în filologie, auzisem doar în treacăt de această importantă publicație. Marea mea tristețe se leagă de faptul că ea, ținând seama de personalitățile prezente în paginile ei și de calitatea informației literare, este prea puțin cunoscută generațiilor mai tinere și prea puțin valorificată în studii de sinteză literară. M-am bucurat, însă, descoperind în volumul *Eu v-am citit pe toți!*[1] al lui Florentin Popescu aproape același gând cu al meu: necesitatea unei lucrări reprezentative, destinate revistei care și-a „cucerit locul binemeritat de ctitorie publicistică de elită" (p. 205). Criticul salută, cu această ocazie, apariția unei cercetări monografice, având ca subiect tocmai revista despre care am vorbit.

Am ales să dau acest exemplu, fiindcă este emblematic pentru cartea lui Florentin Popescu. Criticul își asumă, programatic, dificultatea realizării unei panorame a „scrierilor autorilor care merită să intre în atenția iubitorilor de literatură". „Microbul" lecturii și încăpățânarea de a acoperi o paletă tematică diversă - de care se face vinovat autorul - au contribuit la nașterea ciclului de trei volume, un veritabil maraton de critică și istorie literară, în buna tradiție lovinesciană a comentariului temperat moral și agreabil. Demersul lui Florentin Popescu pornește, evident, din pasiunea pentru epiloguri de lectură, fără pretenția de a fi altceva, zice cu modestie autorul, decât o fericită magistratură de gând și de emoții.

Diversitatea de structură a cărții dovedește că „încăpățânarea" de a citi cât mai mult, din cele mai diverse domenii este, astăzi, o calitate din ce în ce mai rar întâlnită. Volumul al treilea, din ciclul *Eu v-am citit pe toți!*, se organizează în jurul a patru stâlpi de rezistență, vizând literatura română în ansamblul ei: *Starea poeziei, Starea prozei, Starea criticii și a istoriei literare* și *Raftul de cultură generală*. Tot atâtea capitole menite, de altfel, să trădeze „enciclopedismul" practicat de autor în cele câteva decenii de activitate literară.

Prima *stare* cuprinde cronici apărute, de-a lungul anilor, în diverse publicații și acoperă o diversitate extremă de genuri, autori și titluri: de la debutanți, la poeți consacrați, aflați în portofoliul de dragoste al criticului, și de la autohtonismul liric la lumea diasporei și a fostului exil politic.

A doua *stare* se dedică, spuneam, prozei. Subtil și generos, într-un abil sugerat parteneriat de lectură, criticul lasă, de obicei, în seama cititorului plăcerea fixării într-o formulă de validare a cărților citite.

Capitolul despre *Starea criticii și istoriei literare* e bogat în valorificări documentare (cazul *Revistei Fundațiilor Regale*, de la care am pornit) și în nuanțări pe teme deja consacrate (biografia lui Marin Preda sau glosele la opera lui Dostoievski).

Cel din urmă capitol, *Raftul de cultură*, reunește tablete și eseuri, provocatoare ca pedagogie a explorării personale. Pornind adesea de la experiențe proprii, autorul lansează teme de meditație și ridică îndreptățite semne de întrebare în legătură cu numeroase probleme care ne privesc pe toți.

Efortul considerabil al lui Florentin Popescu este dublu: pe de o parte, asumarea responsabilității de a face cunoștință cititorului cu ultimele apariții editoriale, pe de alta, de a plasa corect opera și autorul în discuție în peisajul literar contemporan. Bunăoară, luând un exemplu la întâmplare, în volumul *Lângă liniștea inimii*, al lui Dionisie Duma, criticul sesizează ecouri din Ion Pillat, Nichifor Crainic și Vasile Voiculescu. O observație care deschide pentru cititorul obișnuit noi orizonturi de înțelegere a unui univers liric.

Cine altul decât cititorul este martorul din umbră al aventurii critice? Cui să-i explice Florentin Popescu adevărul simplu că după 1989, mediocritatea literară a luat proporții îngrijorătoare? Iată: „libertatea de expresie a permis apariția a zeci, dacă nu cumva sute de nume, așternute pe o copertă de carte, încât cititorului obișnuit îi este, practic, imposibil să se orienteze în propriile opțiuni, altfel spus să discearnă între poezia de valoare și impostură".

Pentru Florentin Popescu lectura nu este doar simplă obligație profesională. Volumul dovedește că cititul este o experiență de viață și un nobil mod de a fi (cultural). Ne legăm sufletește de un roman sau de un volum de versuri, nu neapărat datorită calităților de prozator/poet ale autorului, ci pentru că, la un punct, cuvintele cărții se întâlnesc cu ale noastre.

Aparenta, joviala bunăvoință universală, oferă criticii lui Florentin Popescu un mare avantaj: provoacă cititorul să-și gândească propria aventură și să nu-și refuze opiniile proprii, chiar dacă sunt în contradicție cu ale autorului. Panoramă literară amplă, *Eu v-am citit pe toți!* e farmacie pentru cei infectați cu „microbul" lecturii și dialog între cărțile care, în cele din urmă, ne definesc ca oameni.

[1] Florentin Popescu, *Eu v-am citit pe toți!*, volumul III, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2011 ■

Tristețea despre ceilalți

Gheorghe Secheșan

Ticu Leontescu
Se poartă negru
Timișoara, Editura Eurostampa, 2012

Recentul volum al lui Ticu Leontescu, *Se poartă negru*, este unul plin de mâhnire. Față de îndepărtarea oamenilor de credință, de esențe, de Dumnezeu, de care nu mai dau semn decât amintirile copilăriei: „Doamne, / cocoșii copilăriei mele / nu mai sunt. / Au fost tăiați de mult. / Le mai aud doar cântecul, / reverberând în mine. / În sufletu-mi, vibrând diapazon." Ticu Leontescu suferă, aproape fizic, visceral, pentru faptul (dureros pentru el) că oamenii nu se mai înfruptă din liniștea credinței supreme de odinioară: „În noaptea asta de noiembrie, / cerul - ca o față de masă violetă - / așternută gata, / pentru o cină de taină. / [...] Vrând-nevrând, îmi zboară gândul / La Cina din Împărăție, / unde cei poftiți la masă cu Împăratul, / alături de pâine și vin, / vor gusta, poate, / și din câte-o felie / de pepene galben." Și totuși. În această lume de tulburare, de nesiguranță, eu-l poetic se întoarce spre izvoarele tihnei ființiale: „Un înger mă-nsoțește zilnic, / pretutindeni, precum umbra-mi. / Nu-i nici femeie, nici bărbat, / căci îngerii n-au sex, / Nu-i nici mamă, nici tată, / căci îngerii n-au / nici fii, nici fiice. / Nu-i nici soră, nici frate, / Căci îngerii n-au părinți. // Îngerul însoțitor / veghează asupră-mi / oriunde, oricând. / Mă apără de ciuma cea rea, / de molima ce bântuie ziua. / O mie să cadă la stânga / și zece mii la dreapta, / de mine - nu se va atinge."

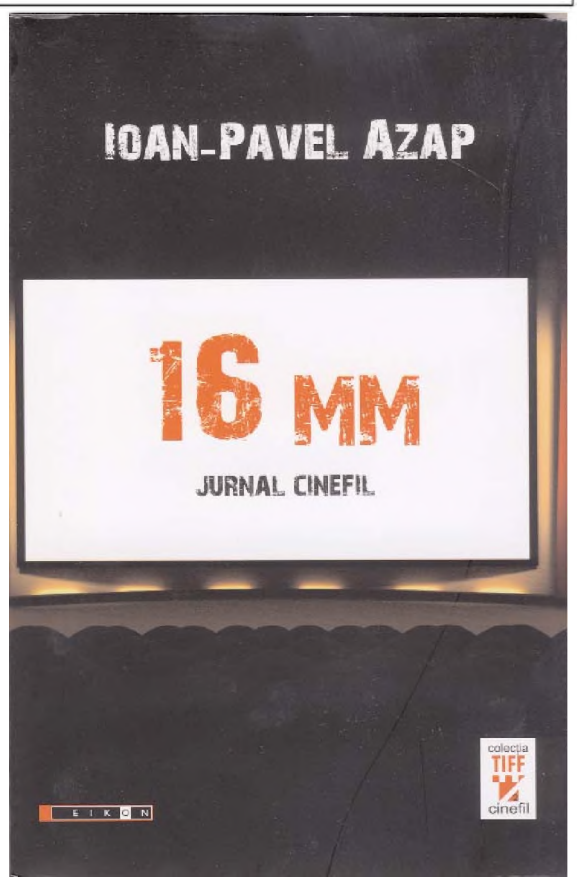
Din furtuna lipsei de credință, din haosul neliniștii cotidiene autorul se întoarce, iar și iar, spre limanul de tihnă reprezentat de Natură, adică, de Dumnezeu: „Primăvara îmi zâmbește iarăși, / Zâmbetu-i - un întins paradis / de-nflorite narcise... // Pe o mare liniștită, / de nemărginit azur, vâslind istoviți - / se-ntorc în stoluri cocorii.../ Pomii-n livezi stau drepți. Solemni, / Înverziți proaspăt - ca pentru un nou / festival al Paștelui." Într-un registru aproape prozaic Ticu Leontescu se adresează cu disperare divinului, tocmai pentru a-i putea fi re-întoarsă dumnezeirea și sfințenia cuvântului: „Doamne, / dă-mi un cuvânt. / Sau două-trei. / Sau câte Tu vrei. // Pornesc la drum / și vreau să am la mine/ câteva cuvinte măcar / de cheltuială, de buzunar, / dacă e cazul."

În fapt, cuvântul, cuvântul dumnezeiesc, cosmogenetic, reprezintă o constantă a poeticii lui Ticu Leontescu. În viziunea (și în nădejdea sa), cuvântul ar trebui să se apropie de tăcere, acolo unde se întâlnește cu Dumnezeu: *„La Masa Tăcerii / venim fără cuvinte. / Discursul / se schimbă-n / ecou prelung al tăcerii. // La masa ei, / tăcerea izvorăște discret / din clepsiderele celor.../ douăsprezece scaune."* ■

Vioara Dinu Popescu *Sticlă*

Cinefilul bine antrenat...

Ion Vlad



Ioan-Pavel Azap
16 mm. Jurnal cinefil
Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2012

Ioan-Pavel Azap nu e un pasionat al filmului programat pe canalele posturilor de televiziune în ipostaza pretențioasă de cronicar; nu cred că greşesc socotindu-l însă, un „telespectator" împătimit, clamînd satisfăcut în cazul unor opere autentice, închizînd sau căutînd alte şi alte titluri anunțate în cîteva (jalnice mai adesea) periodice consacrate „rețelei" de promisiuni. Altfel spus, cronicarul devotat Festivalului Internațional de Film Transilvania (TIFF), înregistrînd cu fidelitate calendarul anual al acestui eveniment demn de apreciat (*dagheroTIFF*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2012), şi comentatorul care îşi exersează *memoria* filmelor urmărite, dialogînd cu artizanii acestei manifestări clujene, emiținď judecăți de valoare de cele mai multe ori confirmate de timp şi (mai rar) de spectatori (*Prim-plan*, Ed. Tracus Arte, Bucureşti, 2011) ne invită să-i parcurgem opiniile şi să le verificăm, eventual, prin impresiile noastre, bieți cinefili invitați la orele insomniacilor ca să mai descoperim vreun film ratificat de istoria cinematografului.

16 mm. Jurnal cinefil, apărut la editura Eikon în acest an, a fost răsplătit de casa de editură printr-o grafică aparte, dorind, probabil, să sublinieze ideea unei pelicule „scrijelite" de un entuziast al filmului, sperînd – nu fără ezitări şi nu puține temeri – la un moment inspirat din istoria cinematografului, din creația unor mari regizori sau din mai recente producții din diverse țări ale lumii. „Pelicula" înregistrează filmul, regia, operatorul, interpreții etc. iar comentariul cronicarului, în căutare de capodopere sau măcar de iluzii, relatează (succint) desfăşurarea tramei, nu fără să exclame (superlativul substituie judecata de valoare) sau fără să se indigneze... Riscurile sunt ale criticului de film, conştient de constrîngerile spațiului. Îmi amintesc, nu fără nostalgii, de prezența lui D.I. Suchianu la primul şi, dacă nu mă înşel, singurul canal de televiziune; comenta filmele în premieră în cinematografele româneşti. Avea – miraculos şi totdeauna în plină fervoare – o candoare şi o prospețime când rememora capodopere ale ecranului: *re-vedea* parcă filmul; vroia neapărat să ne contamineze de acea indelebilă bucurie a succesiunii secvențelor, de interpretare, de imagine... Fiindcă, e bine să ne reamintim, D.I. Suchianu era un admirabil cunoscător al poeticii şi esteticii filmului, savurînd filmul mut, primele experiențe ale filmului sonor şi explozia industriei cinematografice din perioada postbelică.

Am să amintesc cartea sa, *Curs de cinematograf*, apărută la Cultura Românească în 1930, surprinzătoare şi azi prin prospețimea analizelor şi prin acuratețea conceptelor din poetica şi stilistica unei arte ce-şi câştigase dreptul la o prezență inconfundabilă şi la o autonomie a limbajului/limbajelor. Ideea – unanim acceptată – că filmul e prin excelență *imagine* („Arta mişcării prin excelență, are firesc ca alfabet firesc imaginea vizuală", p. 21. În 1930, fermecătorul povestitor al filmelor la televiziune surprindea printr-o aserțiune precum aceasta: „Cu un singur *semn* creează o lume întreagă", p. 29). Cadrul; montajul; imaginea; efectul nociv al dialogului; presiunea acestuia asupra discursului specific al filmului; natura filmului polițist, ceea ce criticul vechii *Vieți Românești* de la Iaşi numeşte „inteligența reconstitutivă", sunt de natură să atragă şi azi atenția: cronicarul de film e amenințat de pericolul rutinei, de ignorarea *culturii cinematografice* în accepțiunea ei cea mai riguroasă.

Ioan-Pavel Azap este un *critic* şi un *cronicar*; disocierile sunt necesare şi ar fi să uităm că, mai presus de cronicarul adesea grăbit să consemneze (din fericire avem de-a face cu un intelectual îndrăgostit de film şi nu un ins care improvizează, încercând să mascheze diletantismul şi nu arareori agramatismul feroce), pasionat de invarianții esențiali şi indisolubili ai artei cinematografice. Din nefericire, cronica de film românească evită – şi e regretabil – să se pronunțe în cunoştință de cauză despre factorii angajați în compoziția, discursul şi realizarea deplină a unei creații cinematografice. Cum ar fi, bunăoară, dacă ai vorbi despre cîteva dintre creațiile lui Luis Bunuel ignorînd marea poezie a imaginii lui Gabriel Figueroa, una dintre cele mai tulburătoare *priviri* (*imaginea*) inspirate şi cutremurate de operele unor mari pictori mexicani (Diego Rivera bunăoară)? Contrastul, plastica şi dramatica alternare a culorilor de bază (alb-negru) aparțin unei structuri unitare. Nu altminteri se integrează contribuția unor compozitori precum Nino Rota (muzica în cîteva dintre filmele lui Federico Fellini) sau Ennio Morricone, pomenit de autorul *Jurnalului* comentat aici.

E în totul justificată formula adoptată de cronicarul instalat în fața televizorului; spațiul consacrat însemnărilor de jurnal nu permite un excurs critic propriu-zis, dar judecata de valoare e prezentă chiar dacă se metamorfozează într-o exclamație sau într-o invitație la uitare... Sunt doi ani de autocondamnare la veghe în fața televizorului (2008-2010), imposibil de ignorant, cu atât mai mult cu cît Ioan-Pavel Azap poartă cu el însemnări, casete; trăind şi retrăind visul comun al cinefilului niciodată învins de programele mediocre, vulgare chiar, şi de-a dreptul revoltătoare ale unor săptămîni...

Pe de altă parte, reîntîlnirea cu filme de valoare provoacă firești asocieri, invocarea unor creații regizorale, ale scenariştilor şi interpreților regăsiți în filmele urmărite. Discursul se animă – în astfel de ocazii, ce-i drept rare – şi intervin istoricul şi criticul avertizați de tensiunea şi de altitudinea peliculei. În consecință, veghea de seară şi de noapte favorizează întîlniri cu filme remarcabile, începînd cu foarte sugestivul *Cabaret* (1972), relevant pentru istoria (indirectă) a nazismului; regizori precum Martin Ritt; interpreți (Jane Fonda, Robert De Niro) reîntîlniți în pelicule elocvente; *Noaptea americană* a lui François Truffaut, compus cu discretă şi minuțioasă artă („un film construit – scrie autorul *Jurnalului* – asemeni unei partituri muzicale"); memorabilul itinerar tragic al personajelor din *Thelma şi Louise* în viziunea regizorală a lui Ridley Scott; elegiile în totul legitime pentru una dintre personalitățile cinematografiei americane, Robert Altman (*Gosford Park*) etc.

Meritul lui Ioan-Pavel Azap e de a fi semnalat, comentat (în limitele stricte ale unui jurnal compus din „cadre" şi extrem de restrictive secvențe) şi recomandat creații situate în ierarhia valorică a cinematografului contemporan. Îmi face plăcere să reîntîlnesc referințe pertinente despre filmul lui Steven Spielberg *Duel pe autostradă*, peliculă construită cu o acuitate a mişcării, detaliilor şi unghiurilor descoperite de operator, de un dramatism perfect elaborat. Nu mai puțin interesante sunt remarcile despre *western*-ul lui Sergio Leone. Meritele regizorului italian nu sunt ignorabile. Revăzute acum, după pelicule mai recente din anii '90, ele justifică reflecții de poetică a genului. Mai întîi, *western*-ul ține de mitologia şi istoria Americii de Nord, cu istorii mereu îmbogățite despre curaj, spirit justițiar şi despre descoperirea unei Lumi Noi. E însăşi poetica povestirii convertite în limbajul unei arte noi, cinematograful. *Pentru cîțiva dolari în plus*, *Cel bun, cel rău, cel urît*, *A fost odată o revoluție* impresionează şi azi prin calitatea imaginii, prin funcțiile elocvente ale prim-planului; interludii, pauze, sonorități şi muzică (Ennio Morricone) şi prin afirmarea unui interpret devenit apoi un excelent regizor, Clint Eastwood.

16 mm. Jurnal cinefil e, spuneam, cartea unui îndrăgostit de miracolul filmului, de visele şi iluziile peliculelor; însemnări scurte şi, fatal, succinte rememorări ale istoriei filmului; dacă elogiul adus de cronicar lui Federico Fellini este motivat prin cîteva dintre capodoperele sale, atunci, în mod categoric, *Roma* pare o impresionantă „artă poetică", grație unei viziuni tulburătoare, cutremurate de furtuni şi de grotesc, de revelația unei lumi revolute şi de farmecul ascuns al lucrurilor. Mă gîndesc, care dintre canalele de televiziune ar produce un act de cultură veritabil prin reluarea marilor filme ale neorealismului italian, printr-un program menit să readucă pe ecrane filmele lui Luchino Visconti, De Sica etc., sau am revedea filmele lui Marcel Carne, Jean-Luc Godard, François Truffaut şi mulți, mulți alții. *Jurnalul* lui Ioan-Pavel Azap e o pledoarie pentru o asemenea întrebare retorică. ■

Black Pantone 253 U

Tudor George, între cârciumă și Olimp

Ion Pop

Foarte rar amintit este astăzi numele lui Tudor George (1926-1992), poet de spectaculoasă productivitate în spațiul formelor «fixe» ale liricii, îndeosebi al baladei și al sonetului, autor a vreo treizeci de volume de versuri, unele masive, intrat în legendă ca artist boem și noncoformist, afișând o libertate goliardică în plină desfășurare a regimului dictatorial comunist, subliniată și de apelativul autoatribuit "Ahoe", în ecou cu strigătul antic de întâmpinare bahică. Născut în același an cu Leonid Dimov, a debutat totuși cu un deceniu mai devreme (1957, cu *Legenda cerbului*), deși scria mai de mult, putând fi astfel situat, în tulburata istorie literară a momentului, în așa-numita "generație a războiului", între congeneri ca
D. Stelaru, C. Tonegaru sau membrii Cercului Literar de la Sibiu. Cum, însă, istoria neliterară l-a obligat la o altă aliniere, printre continuatorii unor formule "neomoderniste" ale liricii, el trebuie replasat, dacă vorbim de o "generație de creație", cel puțin în pragul "șaizeciștilor", cu al căror scris va evolua paralel.

Imaginea oarecum definitivată a poetului a fost asigurată de cultivarea consecventă a formulei baladești și a sonetului, cu dexteritatea superior artizanală întemeiată pe o foarte mare mobilitate a imaginației lingvistice și ușurință a versificării, pe care n-a mai avut-o, în epocă, decât un Adrian Păunescu. Sute de balade și de sonete ilustrează majoritar acest univers imaginar deschis tuturor punctelor cardinale ale poeziei, vizitat de nenumărate referințe cărturărești, de la mitologie și Renaștere până la marile repere ale artei și literaturii moderne, cu o ușurință a asocierii și metaforizării ieșită din comun. De aici, și marile inegalități de relief expresiv, căci poetul scrie aproape despre orice, aflat într-o stare de egală disponibilitate a fanteziei și cu o hărnicie artizanală ce nu pare a da semne de oboseală. *Balade* (1967, 1969), *Balade singaporene* (1970), *Țara migrenelor* (1970) sunt printre cărțile ce ilustrează această pasiune pentru desfășurarea epică a stărilor de lirism, în ipostaze varii de „bard" iubitor de solmenități ample, ce dau un soi de aură evenimentului comun, evocat adesea în ambianță bahică („Singapore" era numele unei cârciumi bucureștene, frecventate de poet și de alți câțiva confrați boemi, printre care D. Stelaru, Leonid Dimov și Mircea Ivănescu); iar sonetistul, cu modele în Shakespeare și V. Voiculescu, a adăugat în timp alte sute de poeme, cu suprafețe caligrafic conturate și în rame stricte, dar și cu libertăți ce destindeau o prozodie de cele mai multe ori atent calculată. Un tom masiv de asemenea producții a încercat, cu un succes discutabil, să propună mozaical chiar un fel de epopee națională, sub titlul *Dacica* (1984), urmat de două ori de câte o *Carte a sonetului* (1987, 1990). Se poate înțelege că insistența pe aceste spații de poezie mai „tradițională" nu putea duce discursul poetic prea departe de limbajul oarecum consacrat al formulelor preponderent cultivate, adică de amintita dezvoltare narativă a confesiunii lirice, pe de o parte, iar pe de alta, la o artă combinatorie constrânsă de spațiul redus al sonetelor și de structura lor fixă. Îndemânarea e remarcabilă în ambele situații, opulența verbală vine în avalanșă, stavilele puse fervorii asociative și retorice rămân fragile, textul amenință mereu să iasă din cadru.

Eugen Simion a spus esențialul despre scrisul lui Tudor George, „un poet răzvrătit și fecund, produs al boemei balcanice și al ambiției de a revigora speciile poetice clasice", reținând „nota de simpatică făloșenie și de filosofie scoasă dintr-o experiență de viață nefalsificată de literatură", în texte care sunt, „laude, invocații, închinări, ode", compuse cu o recunoscută virtuozitate și atingând uneori „performanțe prozodice" (v. E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Carea Românească, București, 1989, p. 49-60).

Deja în *Legenda cerbului*, poetul proceda alegoric, acumulând pe un schelet epic metafore ornante cu rost de plasticizare și travestind astfel un soi de ipostază a eului propriu, căutător de solidaritate colectivă într-un pustiu devenit insuportabil. Obsesia eliberării de constrângerile de orice fel rămâne o permanență a scrisului său, iar postura goliardică, de incurabil boem amator de „spirturi", o servește cel mai bine. Trăirea într-un soi de regim al gratuității estetice, cu corespondent în generozitatea convivială a societății boeme, e chiar exaltată într-o piesă celebră precum *Generația singaporeană*, definită ca „Panegiric / Leatului meu liric / O frescă / Quasi-villonescă - / A unui pseudo-Ev-Mediu / Contaminat - fără remediu". E o bună autodefinire prin care se recunoaște tonalitatea de odă a unui discurs avântat, conștient că reface o formulă prestigioasă, deci că se raportează la o convenție reciclată în vremuri mai noi, cu inerente libertăți, dar și conservând ceva din aerul „vetust", „medieval" al modelului. Trimiterile la poeții „damnați" - un Baudelaire, un Rimbaud, chiar un Apollinaire -, „cu un Satan livresc din colțul minții" -, asociază „balcanica boemă" unui tip de sensibilitate „decadentă" și idealistă, atrasă de subterane și marginalități, în răspăr cu celelalte rafinamente, ale „mondenilor prinți" orgolioși, „superbii demagogi de lege pură", oficializați, sub ale căror atribute se poate citi și un protest la adresa servitorilor ideologiei zilei, „în timp ce noi, duhnind dumnezeiește - / Credeam pe-atunci în bahice lozinci!" Alături de cel al cârciumei, spațiul mansardei nu poate lipsi din topografia boemului ce-și deschide, din înalt, „fereastra-n cer", plutind într-o simbolică „nacelă", posedat de „obsesiunea cosmicului mit" și invocând timpuri de rafinată poezie, cu explicite referințe emblematice: „O, timp barbilian - o, timp extatic! / *Cimetière marin* - o, Valéry!"... (v. *Mansarda*). Ca și amicul D. Stelaru, tovarăș de petreceri, Tudor George afișează masca ambiguă de Cavaler cu majuscule al Drepătății, fabricant de Elixiruri, găsind termeni de comparație în zeități precum Budha, și de „bard sinistru", lipsit de „mantila aprinsă" princiară, îmbrăcat doar într-un „trening ponosit".

Autorul *Baladelor singaporene* depune astfel o mărturie ușor întârziată a solidarității cu acea „generație pierdută" a anilor '40, în care un Tonegaru și, mai ales Stelaru, făceau figuri similare. Veșmântul nobil nu e, totuși, disprețuit, căci în poemul *Țara migrenelor* (ce dă titlul unui volum din 1970, se visează „învălurit în toga de soare a-nantei zile", „în zenitala-amiază", „trăind în tensiune o intimă corridă", dar sfârșește lamentabil, împotmolit în „smârcul de iasme și de umbre", trecând „dintr-un coșmar, într-altul"... În acest registru fantezist, desfășurat între stări de spirit extreme, sunt scrise multe dintre „balade", îndatorate ca tip de sensibilitate reveriilor simboliste ale evaziunii, în contrast cu inconfortul unei existențe ce nu dispune de suficiente libertăți pentru a se exprima deplin - de unde și trimiteri la albatrosul lui Baudelaire regăsibil în *Pelicanul* ("din Cișmigiu") ori în *Lebedele din parc* (în strofe dedicate... esteticianului Tudor Vianu, unde se vede visând „un zbor gigant cu lebedele albe"). În toate aceste texte, fantezia circulă sprintenă pe spații vaste, luându-și toate libertățile, pentru a face contrast cu o realitate din care simte mereu nevoia de a fugi. E de înțeles, astfel, că discursul e tras spre formele oarecum datate ale poeziei moderniste, reabilitate printr-un decalaj expresiv în mare măsură tocmai ca termen de contrast față de „anagajamentele" zilei.

Arina Ailincăi — *Bust*

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Sonetistul nu e mai puțin productiv și desfășoară un artizanat verbal și mai dedat broderiilor sonore, la care obligă spațiul redus al celor patrusprezece versuri, aranjate în pagină după model shakespearian. Performanța sa (semnalată deja în critică) este, la acest nivel, *Cheia de boltă*, un „sonet glosă", de la care se pornește pentru a se dezvolta în fiecare dintre piesele următoare câte un vers al nucleului ideatico-metaforic inițial: „Sublimă-i forma germinând idei; / De arbore-i profilul formei pure! / Planatați idei ca sevele-n pădure! / Pădurea-și nalță-n arbori templul ei! // Pădurea-i Vântul-Legănării-Dure, / Istoria se-ntrupă-n arbori grei! / Pădurea-i rug astral, foșnind scântei! / Pădurea-i zbor, dând aripei conture! // Dați suflet viu pădurilor din piatră! / Prin trunchi de marmor curge clorofilă! / Un foc nestins mocnește-n orice vatră! // Un sânge curge-n fiece argilă! / Statuile-s păduri plântate-n piață! / Poeți și Sculptori, Arhitecți, dați Viață!"

Cum se vede, compunerea e subliniat „pedagogică", dezvoltând un plan conceptual destul de strict, axat pe ideea osmozei, într-o astfel de compoziție, a ideii cu haina ei hegelian sensibilizată, și desfășurat în registre de sensibilitate lirică ce merg de la nota dramatică și gravă, de tradus în imagini mai curând sculpturale, la jocul mai spectaculos al stărilor de spirit ori la conștiința permanenței valorilor tradiționale și instalarea în forul public a discursului de poet civic. Îndemnul din final rezumă acest program, care va fi de altfel ilustrat în sonetele ciclului, structurate fiecare pe o temă corespunzătoare, sugerată de „matricea" glosei: *Descălecat, Ana, Histria, Fresca, Tropaeum Traiani, Vatra* (lui Ștefan, Rareș, Daniil Sihastrul...), *Pandurii, Horea, Țepeș, Mihai* sunt tot atâtea titluri-teme pentru variațiunile dezvoltate în fiecare piesă. O dezvoltare destul de convențională, în care îndrăznelile țin aproape exclusiv de licențele verbale la care obligă disciplina prozodică: marmor, vigilă, amfiteatră, profilă (pentru profilează), vacul, cântările pandure, pericle (= pericole)...

Un *Inventar celest*, tom masiv de sonete (în jur de cinci sute) publicat în 1982, care purta subtitlul semnificativ *Taraba marelui talcioc cu hârburi strânse la un loc sau turnanta frescă picarescă*, spune mult despre natura acestei poezii de aglomerat atelier liric, pe care autorul încearcă totuși să-l organizeze cât de cât pe secțiuni tematice: *Inventar celest, Infernul derizoriu, Bestiariu, Purgatoriul patetic, Paradisul domestic, Zodiac*, - așadar versuri cu deschideri cosmice, dar și înregistrând cotidianul transfigurat în distileria verbală. Componenta goliardică deja amintită nu putea lipsi nici din acest ciclu ce revine la ambianța „singaporeană", de „paradis deriozioru" a „hrubei de sub bulevarde", cu inevitabile referințe livrești, la *Florile răului*, la „lunarul năsos" Cyrano, la „Fiul Soarelui", Rimbaud, - dar prin aceste versuri trec mai toată mitologia și marile nume ale Literelor universale, în asocieri aduse în vers de aceeași fantezie lăsată în voia ei, până la limitele, desigur, ale sonetului, asimilat totuși, într-un loc cu o... „dușcă", cu, desigur, esențe tari, și alintat cu tandrețe ca „sonețel". Poetul are mereu o nesățioasă poftă de vorbă, alcătuiește cu o mare ușurință versuri în jurul oricăror obiecte pe care întâmplarea i le aduce în cale, și o face mereu din postura unui inspirat care, dacă-și recunoaște calitatea de client al „paradisului derizoriu", acesta nu rămâne mai puțin un paradis: adică un spațiu al rostirii privilegiate, de „bard" dispus să se înflăcăreze cu orice ocazie, când „ținându-(și) sticla-n palme, ca pe Yorick", când făcându-i-se, livresc, „dor d-alcooluri vechi - vetuste forme", degustate cu deliciile unui alt soi de cunoscător al elixirurilor acestei lumi. Un fel de „bazar de zări și firmamente" arghezian e și „inventarul celest" al lui Tudor George, ca toată poezia sa cu fandări dezinvolte de spadasin-trubadur ori de picaro pornit spre aventuri trăite între cârciumă și bibliotecă ori numai închipuite, cum îi stă bine oricărui visător ce dă cu tifla mizeriilor și răutăților lumii în care trăiește.

Celui ce pune în scenă această lume îi place să se înfățișeze, trecând peste modestia boemă afișată uneori, ca un erou *sui generis*, anunțat și salutat de fanfare celeste și de un cor în care sunt convocate toate vocile cosmosului solemn și ale mitologiei în haine de gală: este ceea ce se întâmplă în larga desfășurare de aproximări metaforice chemate în jurul numelui său poetic-familiar, în poemul *Ahoe! Ce înseamnă-acest „Ahoe"?*, din volumul *Sub semnul lui Hercule* (1976): „Un țipăt poate fi un Lucifer! / Or Prometeu - din slăvi zvârlit pe-o stâncă, - / Înflăcărând durerea lui prin cer, / Cu-o spadă grea de-nsângerare-adâncă! // Titanul Encelade, dat în brânci / Și afundat în Etna, spart în tină - / De unde - ars de furii - printre stânci, / Tot străduie să iasă la lumină!"... Se adaugă, amplificând enorm ecourile, „Acel Păun, / Or Pom Celest, când stelele-n tot largu-s, / Când mările și ceru-și împreun / Pleiadele-n universalul Argus!", „leonicul văzduh / Al blondului Apollo-n cataractă", „un pathos declanșat / Pulsând năvalnic, izbucnind prin vene / „Vocalele" - cu magicul substrat / Al viziunilor rimbaldiene!", „Troianul Cal, cu-aprins nechez: Ahoe!", „glas din cer, de sub pământ" „glasul lui Orfeu", „glasul luptător al celor drepți" - și suita de echivalențe nu e epuizată. Printre asemenea hiperbole tunătoare, poetul trece orgolios, fără nicio grijă privind pericolul convenției, al excesului de poetizare: narează, descrie, se confesează, uzând din belșug de tropii consacrați ai discursului poetic, neatent la excese retorice și diluări, aflat în stare de emisie continuă de versuri, în mai multe sensuri „ocazionale". Din imensa producție, se poate alege, însă, un număr de poezii sau de strofe și versuri de reală vibrație. Nu puține dintre acestea vor fi cele care-l exprimă pe „singaporeanul" ce-și asumă orgolios condiția marginală, de boem incurabil, nepăsător - cum spune undeva - de anotimpul „de-afară" și trăind mai degrabă „în cerul unor intime Olimpuri". ■

Dodică Valentin *Pomul vieții*

Ágoston Árpád *Origini, arhetip, "a wonderful world"*

10 Black Pantone 253 U

Literatura și nebunia

Horia Lazăr

Inaugurînd o serie de trei obiecte „ce nu pot fi gîndite" (fr. *impensables*) - nebunia, moartea, celălalt -, *Le magazine littéraire* din octombrie 2012 prezintă un dosar asupra nebuniei. Polimorfă şi insesizabilă, asociată de Platon delirului poetic, la sfîrşitul Evului Mediu cu teme precum moartea, ciuma şi războaiele, la începuturile modernităţii cu sminteala, sora înţelepciunii (Erasm), în perioada barocă şi clasică - moralizatoare şi relativizantă - cu raţiunea întunecată, revers al inteligenţei, ce-şi caută zadarnic modul de exprimare (Descartes), sau cu imaginaţia („nebuna din casă" a lui Malebranche), în romantism cu înzestrarea genială şi cu capacitatea vizionară a poeţilor (Nerval, Hölderlin, Eminescu) iar în secolul trecut cu meandrele tulburi ale inconştientului, nebunia a fost explorată de medici, filosofi, psihologi, criminologi, istorici, scriitori şi artişti. Tradiţiei sistematic-reductive a perspectivelor ştiinţifice şi filosofice, care raportează nebunia la referinţe preformate fără a reuşi însă să o raţionalizeze, îi răspunde, arată Laurent Nunez şi Juliette Einhorn, coordonatorii dosarului, descrierea literară a faptelor, gesturilor, scenelor, motivelor şi dezvoltărilor discursive ce pot fi tratate ca manifestări ale unei mobilităţii psihice deconcertante, calificate - uneori din neînţelegere, alteori interesat - drept patologice. „Demitificînd" aceste pretinse patologii, articolele incluse în dosar urmăresc patru direcţii: legăturile dintre literatură şi clinica nebuniei, raporturile dintre poezie şi nebunie, percepţia societăţii prin filtrul „nebuniei literare" şi evocarea cîtorva personaje delirante din romane.

În prima categorie, Anouck Cape prezintă relaţia terapeutică dintre scriitorul Henry Bauchau şi Lionel, unul dintre pacienţii lui între 1975-1988 (în cadru instituţional) şi în continuare (în cadru privat), ca declanşator al vocaţiei plastice a lui Lionel (devenit pictor al impresiilor onirice şi al obsesiilor labirintice) şi, totodată, ca fundal al unor serii metaforice din romanul *Copilul albastru* al lui Bauchau. Transpunînd experienţa de psihanalist a lui Bauchau, acest roman integrează literar elemente din terapeutica administrată lui Lionel, prin mecanisme transferenţiale şi contra-transferenţiale care unesc terapeutul şi pacientul deplasîndu-i în cerc, într-un joc de roluri în care e greu de stabilit cine vindecă pe cine.

Samuel Daiber, internat psihiatric între 1948 şi 1982, i-a trimis medicului său o mare cantitate de scrisori în care aproape toate cuvintele sînt deformate - de fapt „completate" cu sufixe adesea repetitive: *„pensadée"* în loc de *„pensée"*, *„veuilladez"* în loc de *„veuillez"*, *„voixadée"* în loc de *„voix"*: un tratament „alienant" al limbii (în primul rînd *pentru destinatarul* scrisorilor), care dereglează structurile codificate la modul suprarealist prin impact frontal cu cititorul. Simptom al sănătăţii mentale, semnul lingvistic apare în aceste scrisori ca oglindă a unui psihic în dezordine şi ca indiciu al „estetizării nebuniei", în linia „artei brute" teoretizate după 1945 de Jean Dubuffet. Interesat de textele redactate de internaţi în azile psihiatrice, Dubuffet identifica alienarea cu „decondiţionarea culturală" şi cu nonconformismul social - perspectivă reluată de antipsihiatria anilor 1970. Însoţind „distanţa" metaforică şi substituirile metonimice, deviaţiile stilistice tratează figurile ca modalităţi de individualizare a textelor, introducînd dinamica istoricităţii limbajului şi a instabilităţii psihicului într-o operă care vine *de dincolo* de propriu-i creator. Ataşată unei teorii a limbii, nebunia apare ca o practică artistică inclusivă, deschisă, iar trecerea de la nebunia psihiatrică la nebunia artistică, plasată într-un orizont semantic, se face sub semnul „manierei" (cuvînt preluat din greaca veche, unde *„mania"* desemnează delirul - nebunia în limbă).

A doua serie de articole reliefează modul în care scriitura automată, ca matrice a poeticii suprarealiste, e ancorată în nebunia lui Maldoror şi în traumatismele psihice produse de Primul Război Mondial, care a lăsat după el nu numai mutilaţi, ci şi demenţi. Luc Vigier pune în lumină coexistenţa „nebuniilor confruntate" - stări de conştiinţă marginale, vise elaborate narativ, transcrieri de halucinaţii asemănătoare fotografiilor lui Man Ray -, redate de Aragon, Breton şi Éluard prin teatralizare lirică dar şi în proze ce-l anticipează pe Artaud. În 1928, Aragon şi Breton elogiau în *Cincizeci de ani de isterie* patologia psihică ca principiu motor al exprimării poetice sub semnul disparităţii dintre „subiect" şi „lumea moralei", în vreme ce pictori ca Miró, De Chirico sau Magritte semnalau interesul crescînd al artiştilor faţă de practica hipnozei.

Precedaţi de Ronsard, care tratează inspiraţia poetică la modul platonician pe fundalul conflictelor religioase opunînd buna „furie poetică" „nebuniei" protestanţilor, romanticii şi simboliştii francezi aprofundează tematica fragmentînd-o. Copios discreditat în presa vremii pentru accesele lui de demenţă (printre alţii de Alexandre Dumas), Nerval preconizează autoiluzionarea ca operaţiune prealabilă capacităţii de a crea ficţiuni iar Rimbaud va teoretiza vizionarismul poetic ca „dereglare a tuturor simţurilor" şi ca halucinaţie programată. În acest sens, *iluminările* sînt grafia unor alterări senzoriale, cronologice şi geografice ale poetului asaltat de nebunie şi înaintînd spre ea, atras de un mister inuman, arată Denis Saint-Amand (în secolul al XIX-lea, cuvîntul „iluminat" era preferat lui „nebun").

Pe urmele lui Rimbaud, Artaud, care evită cuvîntul „nebunie" înlocuindu-l cu „răul" simbolizării - proces prin care subiectul îşi caută drumul spre limbajul care-l constituie şi care e, în acelaşi timp, izvorul alienării, arată Benoît Monginot -, rupe cu tradiţia refuzînd statutul estetic al literaturii şi contestînd caracterul revoluţionar al suprarealismului. Afirmînd subiectivitatea inaugurală a actului literar ca experienţă existenţială, Artaud întemeiază scrierea pe respingerea artei, a contemplării estetice, a spectacolului ca psihoză a diviziunii scenă/sală şi pe dislocarea ordinii simbolice, simptom al unui rău colectiv („existenţa corală îndrăgită de totalitarisme", scrie Monginot).

În a treia parte a dosarului, nebunia eruptivă a eroilor tragici greci (Aiax, Hercule, Agave) e descrisă de Lucie Thévenet ca o criză produsă de mînia zeilor, cu manifestări fiziologice terifiante, de cele mai multe ori vecine cu epilepsia: privire rătăcită, ochi întorşi pe dos, tulburare a vederii ce

figurează alterarea gîndirii şi împiedică recunoaşterea celuilalt - recunoaştere care are loc doar după consumarea actului tragic. Pe de altă parte, recunoaşterea celuilalt e însoţită, specular, de o criză de identitate (nerecunoaşterea sinelui). Victima ucisă şi călăul ce se ignoră sînt astfel plasaţi într-un circuit mortal şi într-un lanţ al crimei. La început tranzitivă (uciderea vitelor), nebunia lui Aiax devine reflexivă (sinuciderea), legînd indisolubil tragedia şi nebunia într-un ciclu imobil ce conjugă pulsiunea ucigaşă cu oroarea sinuciderii.

Mai aproape de noi, enciclopediştii vehiculează definiţii contrastante ale nebuniei, de natură medicală sau morală („leziune a funcţiilor animale", în termenii *Enciclopediei*, sau comportament social deviant, în *Dicţionarul filosofic* al lui Voltaire), arată Guilhem Armand. Pusă în legătură cu fanatismul religios de către Voltaire, nebunia e introdusă abrupt, de acelaşi Voltaire, în inima raţiunii, de exemplu în povestirea *Micromegas* - concepţie împărtăşită şi de autori precum Diderot, care denunţă nebunia filosofilor: grija de a clădi sisteme care suscită pe loc adversitatea altora, ce le vor califica drept „himere". Ilustrînd polemic această manie, Voltaire va ridiculiza *Discursurile* lui Rousseau - expresie a unei sensibilităţi asociale şi utopie a purităţii pierdute a speciei umane. Ca imagine emblematică a nebuniei, *Visul lui d'Alembert* - geniul somnolent - e un monolog încîlcit, confuz, incoerent - în fapt o cale strategică de acces la publicitate, arată Diderot, mucalit („uneori trebuie să-i dăm înţelepciunii un aer de nebunie, pentru a-i permite să intre în lume").

Slăbiciunile savanţilor produc perplexitate. Maribel Peñalver Vicea readuce în discuţie „delirul anagramatic" al lui Saussure, a cărui „nebunie logofilică" contrazice subteran propria-i teorie a semnului construită prin izolarea semnificantului şi înscrierea lui în sistemul închis al limbii. Căutarea febrilă a „cuvintelor de sub cuvinte" de către Saussure în structuri saturate fonetic, minuţios analizată de Jean Starobinski în anii 1970, apropie lingvistica şi literatura sub semnul nebuniei diseminate anagramatic în desfăşurări discursive cu aer ezoteric. Devenită ştiinţă a nebuniei, lingvistica ascunsă a lui Saussure

reperează anagrame în versuri latine arhaice şi clasice, în poezia vedică, greacă şi germanică veche. Invadatoare, anagramele conturează textul ca „matrice cu semnificanți infiniți", pulverizînd noțiunile deja acreditate de arbitrar, axa paradigmă/sintagmă, linearitate a vorbirii. Sugerînd existența unui „pre-text" cu „pre-geneză" obscură, Saussure dă curs liber mareei lingvistice, care-l duce cu ea pe locutor (Barthes vorbea, în acest sens, de „fascismul" limbii), într-o transgresiune ce instituie vorbirea şi discursul ca expresii ale pulsiunilor.

Un elogiu al cititorului şi al erudiției - evident maniace - semnat de William Marx desenează cu umor „nebunia omului de litere", ce trăieşte *între* lume şi cuvinte. Orice cititor e în aşteptarea întîlnirii *reale* cu personajele care i-au încîntat copilăria - „nebunie politică" care nelinişteşte autoritățile. Acestea simt că revolta pleacă totdeauna din biblioteci (J. M. Chénier, orator revoluționar, susținea că „Revoluția se datorează cărților") - spații labirintice borgesiene, în care jocurile de oglinzi interioare amenință să trimită în exterior unde de şoc incontrolabile ale libertății, ceea ce face din ele un teren al interdicției. Expresii vii ale interacțiunii şi „porozității" cunoaşterii şi imaginației, bibliotecile au produs dintotdeauna comportamente stranii: Jean-Pierre Brisset (1837-1919) vedea în orăcăitul broaştelor originea tuturor limbilor; profesorul mexican Amalfitand, personajul romanului *2666* de Roberto Boláno, aude voci şi atîrnă la uscat un vechi tratat de geometrie, pentru a vedea cum îl răsfoieşte vîntul şi cum îl spală ploaia; Nerval se plimba pe stradă ducînd cu el un homar iar lunga carieră a motivului melancoliei şi a psihozelor maniaco-depresive în cultura europeană e dovada persistenței, în forme atenuate, a nebuniei fără cauză.

Între relatarea rătăcirilor minții *după* revenirea luciditătii şi a rațiunii (Hoffmann) şi afirmarea specificului discursului irațional, asimilat unei noi limbi adamice (Charles Nodier), romantismul înzestrează nebunia cu un limbaj propriu, neprozaic, pe care Friedrich Schlegel îl apropia de arabescuri, arată Virginie Tellier în ultima secvență de articole a dosarului. În această perspectivă, Balzac pune în scenă un personaj afazic, Louis Lambert, eroul eponim al unui roman din 1832, care dă glas golului rațiunii şi tăcerii minții - operațiune reluată de Gogol în *Jurnalul unui nebun*, ce anunță tehnica monologului interior. Trecerea de la povestire la însăilarea subiectivă pură deschide un spațiu al tăcerii în care identitatea personajului, aureolată cristic de suferința fără obiectiv particular, transpare sub motivul „idiotului" care anunță şi aduce mîntuirea - motiv recurent în literatura rusă începînd cu Dostoievski.

Obiect al excluderii morale şi al separării discursive, principiu de împărțire spațială şi instituțională a locurilor publice (şcoala, spitalul, azilul de alienați, locurile de agrement, organizațiile politice), nebunia apare ca situație liminară, ca „loc al trecerii" în care ființa lipsită de rațiune e un prizonier desemnat, arăta Michel Foucault. Eliberat prin limbaj şi prin exteriorizarea discursivă a interiorității, prizonierul devine un personaj fascinant, reintrînd în lumea care l-a îndepărtat de ea sub chipul unor imagini pe care literatura şi artele le-au produs abundent. ■

imprimatur

În vâltoarea infrarealității

Ovidiu Pecican

Deja volumul de debut al lui Vlad Moldovan, *Blank* (2008), propunea un termen-stindard sinonim cu „alb", „loc gol", „lacună", „nescris" ce părea să vădească preferința pentru „mărci"-cuvinte cu valoare potențial universală, capabile să surprindă - sau să sugereze - o stare complexă cu nume neîmpământenit. Fiindcă... cum ai putea spune româneşte în loc de *blank*? Lacună? Vid? Absență? Da şi nu, fiecare dintre acestea e un pic altceva. Formația filosofică a autorului explică foamea lui de a acredita concepte, fie şi poetice. Ceea ce nu se poate strecura în forma unui cuvânt deja existent necesită crearea unui cuvânt nou, aşadar. *Blank* preexista, dar din 2008 încoace Vlad Moldovan a făcut şi pasul următor. El publică acum volumul *Dispars* (Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 2012, 80 p.), venind cu o nouă emblemă. La fel făcea odinioară Andrei Zanca, propunând atenției noțiunea de *zicud*. La el, zicudul era omul de zi cu zi, un anume om mediu în raport cu sine însuşi, căruia medianitatea i-o dădea tocmai perpetuarea în parametri compatibili, de la o zi la alta. Dincolo de tentativa în sine, care îl asociază lui Zanca sau, mai precis, tuturor celor care socotesc că poezia poate fi inclusiv un vehicul de explorare a realității cu rezultate în clasificări conceptuale şi taxonimice ale ei, Vlad Moldovan este mult mai aproape de, să zicem, romanul lui Harold Bloom şi al lui Stephen Dedalus, scris - dar întâi trăit - de James Joyce. Faimoasele lui demersuri de surprindere a fluxului subiectiv ce amestecă frânturi de gânduri, reprezentări, într-un continuum discontinuu, cu rupturi ce valorează cât nişte cezuri în frază ori între strofele unui poem, şi care, în fapt, nu fac decât să ritmeze fluxul neîntrerupt care străbate orice om au găsit în sensibilitatea poetului clujean un câmp favorabil. O observase, vorbind despre premiatul volum de debut, criticul Daniel Cristea-Enache: „...autorul descompune realitatea şi face să alunece, prin noile puncte de intersectare, alte planuri şi suprafețe referențiale. Atenția mărită la detalii ... nu conotează în hiperrealism şi nici nu preia sarcinile documentare ale poeziei sociale. Vlad Moldovan foloseşte detaliul, amănuntul, mica întâmplare, dar nu ca să le dirijeze spre o semnificație mai generală. Privirea înregistrează fără să clasifice şi să claseze, îmbibându-se de frumusețea atomizată şi randomizată a lumii, făcând una cu textura ei. În fine, această realitate înconjurătoare nu va fi ajustată şi corectată meliorist. Lumea este percepută cu seninătate şi simțită ca bună de un spirit observator pe care l-am putea cota, în primă instanță, ca placid-descriptiv" (2010, *Liternet*). Întrebat, la rândul lui, care este cel mai straniu lucru care i s-a întâmplat, Vlad Moldovan mărturisea, şi el: „Se întâmpla că s-a făcut dintr-odată foarte linişte în cap şi dincolo, pe afară. Era o pace stridentă, de netolerat. Nimic nu mai împingea spre acțiune şi viața, în sfârşit, se rezolvase. A durat o zi şi o noapte, dar se transformase într-un chin sălbatic al liniştii pulsatile. Treptat, mintea şi-a revenit şi a asigurat tonicul zgomot de fundal în care obişnuim să trăim."

Tocmai acest „tonic zgomot de fundal" - care nu este doar al gândurilor şi al vocilor, ci şi al imaginilor fugitive, al gusturilor şi al adierilor, al tactilității - oferă magma, materialul prelucrat de poet după o rețetă proprie. „Cum şi sub ce formă să captezi ceva care se întâmplă într-un timp infintezimal?", se întreabă el într-un interviu, pentru a răspunde că „Probabil că aici preumblă misterul existenței şi al poeziei". Între existență şi poezie nu se interpune, prin urmare, în cazul autorului lui *Dispars*, niciun obstacol, ele au o rădăcină comună; drept care şi poemul este o „nemediere monstruoasă".

Se ghiceşte, din toate acestea, fundalul teoretic şi reflexiv pe care imaginația creatoare şi trăirile lui Vlad Moldovan construiesc cu abilitate un profil poetic. Ar fi, poate, un uscat experiment cerebral dacă fluxurile nu ar fi selectate, cu o sensibilitate acută, din experiențe directe de viață. Iată: „din când în când prin zile -/ se suflă un tunel de aer/ dar pe zidurile sale explozii explozii nenumărate/ cineva bate ritmul/ şi la a doua la a treia punctare/ văd cum se îndepărtează serii şi serii/ expresii la care nu mai ajung" (*Blank vs. blank*, p. 25).

Curios poate părea că o asemenea atomizare şi „brownizare" - mă gândesc, când chinui limba în care scriu cu acest cuvânt, la mişcarea aleatorie a particulelor elementare - nu provine dintr-o angoasă, ci doar dintr-o imperioasă nevoie de acuratețe. „... Omul este spart în mai multe direcții. Orice om este spart/ împărțit astfel. Eu nu sunt pentru o coerentizare a acelor lucruri, ci pentru o menținere şi o accentuare, o intensificare a fiecărei experiențe. Coerența o ai în viața de zi cu zi. E o unitate care ți se dă odată cu viața. Pe mine nu mă împinge să unesc produsele." (interviu de Mihai Vieru, *Tiuk*) Altminteri, pe fond, poetul este un optimist *sui generis*: „Mi se pare că realitatea este un izvor imens de virtualitate, fantezie şi minunație şi ține de noi să ne pretăm să învățăm. Asta e poezia. Înveți să prinzi asta. Chiar şi când vine în vâltoare".

Daniel Cristea-Enache socotea că „Specialitatea lui este să aplice şocuri imagistice poeziei şi cititorilor săi, rupând în mod repetat (dar impredictibil) direcția lecturii şi obligându-ne la o atenție maximă pe toată circumferința ei". Subscriind, în principiu, aş remarca însă un efect ciudat pe care tehnicile acestei scrieri îl produc. Textele se aglutinează, totul devine parte dintr-un întreg care ar putea începe mai devreme decât volumul şi s-ar putea duce şi dincolo de finalul acestuia. Referința obligatorie, la Marele Text derridian, nu poate fi ocolită; cu precizarea că, de fapt, textul „colează" fragmente de film subiectiv, cuvinte, ruminații şi gânduri coerente, chiar dacă nu întotdeauna motivate transparent, du-te - vino-uri alegre, fulgurații... O *kinematică* internă este pusă la lucru, ea produce şi este observată chiar în timp ce îşi desfăşoară scenografiile, conturând un discurs pe care lumea l-a identificat ca fiind poetic, dar care poate fi numit şi altminteri, chiar dacă nu ştim precis cum anume. Probabil chiar asta caută, Vlad Moldovan printre altele: un nume specific acestei „nopți perpetue a devoratorilor de autopublicitate". Nu este de mirare că viața de apoi îi apare ca fiind „viața care vine întotdeauna - apoi". În dospirea clipei - şi apoi a timpului în unități mai mari - mai întâi vine acest amalgam din de toate; abia mai pe urmă vine sensul, coerența, ordinea - ceea ce putem numi viața. Dar poezia e cantonată în acest prealabil al articulărilor şi rotunjirilor de mai pe urmă.

Ceea ce se constată în tipul de demers întreprins de Vlad Moldovan este deplasarea travaliului poetic dinspre metaforă către montaj, dinspre preocuparea formală de la nivelul versurilor şi strofelor la cea vizând adiționarea şi juxtapunerea fragmentelor, a fulgurațiilor discursive - unități disparate, centrate în jurul unor elemente de imagine, frânturi de gând ori evocări epice descompuse - în efortul de a reinventa registrul liric prin deplasarea sarcinii într-o direcție prelingvistică şi preliterară. Faptul că aceste revărsări, doar aparent întâmplătoare, iau calea literaturii în loc să fie clipuri cinematografice sau structuri muzicale nu trebuie să înşele. ■

După Tanacu

Laszlo Alexandru

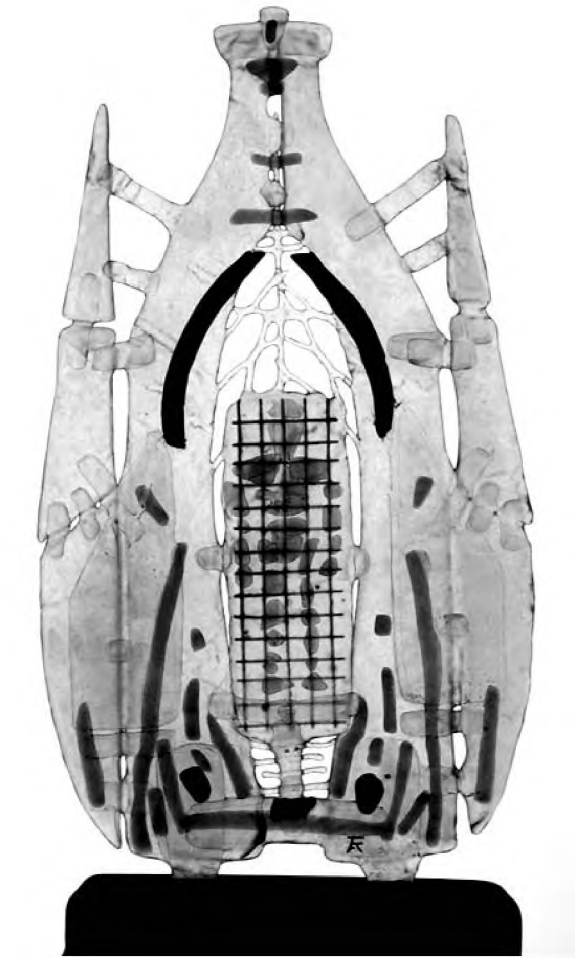
Recent spectatorii de la Cinema City din Cluj au avut parte de-o întîmplare aparte. După inevitabila publicitate, în loc să pornească filmul de la orele 18, luminile s-au aprins mai intens şi în faţa fotoliilor noastre a apărut Cristian Mungiu în carne şi oase. Regizorul ne-a mulţumit pentru prezenţă şi ne-a invitat, dacă avem chef, să rămînem după proiecţie la o mică dezbatere pe marginea noii sale premiere. Agreabila surpriză s-a ivit absolut din senin, căci eu unul nu văzusem niciun afiş care să anunţe evenimentul.

"După dealuri" ajunge printre spectatorii din România cu un palmares deja notabil: premiul pentru scenariu şi cel pentru interpretare feminină, obţinute la Cannes; marele premiu al secţiunii Filmmakers of Tomorrow - FEDEORA, la Festivalul Internaţional de Film de la Haifa; titlul de cel mai bun film la Festivalul de la Vukovar (Croaţia) şi la Herceg Novi (Muntenegru); viitoarea candidatură la Oscar. Dacă la toate acestea adăugăm faptul că, la bază, regăsim arhicunoscuta întîmplare a crimei de la Tanacu, serializată la televiziunile de scandal, disecată de ziarele bulevardiere şi analizată de cărţile Tatianei Niculescu Bran, aveam toate motivele să aşteptăm curioşi detonarea cocteilului Molotov pe ecran.

Regizorul a decis să sufoce latura senzaţionalist-comercială a întîmplării, în favoarea unui film de artă. Alina se întoarce din Germania s-o ia cu sine pe Voichiţa, buna prietenă de la orfelinat, între timp refugiată la un schit din munţi. Familia, care le lipsea amîndurora, e constituită acum din comunitatea habotnică, aruncînd ochi suspicioşi către legătura prea strînsă dintre fete. Nimeni nu le ţine cu forţa pe-acolo, ba parcă ar vrea să se descotorosească de ele, dacă nu respectă pios regulile comunităţii. Dar alternativa la stricteţea monahală e angoasa pierderii în lumea largă, fără niciun punct de sprijin. Îndărăt n-au unde se duce, pe loc nu pot sta de capul lor, iar înaintarea e înfăşurată în tenebrele incertitudinii. Povestea e pigmentată suplimentar de aluziile la atracţia homoerotică dintre cele două tinere.

Scenaristul Cristian Mungiu a ales să echilibreze perspectiva. În filmul său nu avem de-a face cu o turmă de bigoţi barbari care, în tentativa lor de exorcizare, ucid o biată bolnavă. Preotul pare om stăpînit şi echilibrat, care se străduieşte să medieze conflictele, ori să rezolve pandaliile musafirei cu ajutorul spitalului, al autorităţilor, al familiei care o adoptase în copilărie etc. Fără succes. Alina, în schimb, e intratabilă în cerbicia ei: îl insultă aspru pe monahul care a găzduit-o, îi acuză pe părinţii adoptivi că i-ar fi furat banii, le înfricoşează pe măicuţe, se zbate şi urlă teribil. Aproape că-şi merită soarta. Iar faptele evoluează pe fundalul mizerabil al străzilor delabrate, al autobuzelor promiscue, al blocurilor într-o rînă, al sărăciei lucii, înfometate şi zgribulite. Cînd şi cînd, o veche Dacie roşie transportă încolo şi-ncoace saci, papornițe, cofraje de ouă şi maici speriate. Într-o societate fundamental avariată, şeful unei comunităţi religioase e obligat să ia decizii reglatoare, care se dovedesc din nefericire fatale.

De bună seamă că nu aşa au citit întîmplările şi judecătorii de la tribunal, care la vremea aceea l-au trimis în puşcărie pe călugărul Daniel Corogeanu pentru omor. Dar Cristian Mungiu a recunoscut, în dezbaterea de după premieră, că a construit o operă de ficţiune care îşi ia ca pretext realitatea faptelor.



Andrei Florian *Altar*

O spectatoare mai locvace i-a imputat regizorului obsesia pentru mizerabilismul românesc, cu care se obţine succes garantat, deşi cam îndoielnic, peste hotare. Mungiu a admis că el nu face filme vesele şi comerciale, ci inspirate din viaţă. O tînără autodeclarat atee a subliniat echilibrul de ansamblu al mesajului, care pe ea a convins-o de dreptatea măicuţelor preocupate s-o vindece pe Alina, deşi pînă la urmă au ucis-o.

Eu unul am observat atmosfera tarkovskiană a filmului, de la elementaritatea decorului, în predominanţa de alb-negru, şi pînă la evoluţia epică foarte lentă. Diferenţa polemică stă în faptul că Tarkovski îşi asumă patetic ortodoxia, pe cînd Mungiu se desparte critic de ea. Amfitrionul mi-a respins ipotezele, insistînd că a vrut să-şi prezinte propria construcţie, fără a se lăsa influenţat de modele prestigioase. I-am reproşat mai apăsat ritmul trenant al filmului. Abia în ultimele 15-20 de minute (din cele două ore şi jumătate ale proiecţiei) se simte o creştere graduală de tensiune. Dar cînd am fi cu adevărat captaţi de încordarea situaţiei dramatice, autorul blochează – în două secvenţe parazitare – cursul evenimentelor. Răspunsul lui Cristian Mungiu, că a fost vorba acolo despre o opţiune artistică deliberată, n-a fost în măsură să-mi schimbe părerea.

Cu tăierea unui balast de vreo 40 de minute din ansamblul trenant şi redundant, probabil că "După dealuri" ar deveni un film rezonabil. Aşa rămîne doar un edificiu apăsător, care mi-a luat un amplu efort de răbdare, la prima vizionare, şi pe care cu siguranţă n-aş mai încerca să-l revăd.

■

Trifan Bianca *De-a supraeul*

Mihai Moldovan

În răspărul vremii

Mereu ezita când ea îl provoca în legătură de trecutul său, cu momentele silnice prin care a trecut. Nu ținea să fie cunoscut prin ipostaza celor ce au avut loc în anii devenirii sale. Numai că Adriana făcuse pasiune pentru acest trecut alambicat al său. Desigur, încă nu-i spusese acest lucru Adrianei, cum că atunci când scria se pătrundea într-atât de subiect, încât, din acel moment îşi încărca biografia inconştient şi ireversibil, eul fictiv cu cel real întrepătrunzându-se, în definitiv coabitând laolaltă. Într-o bună zi, când subconştientul său i-a lăsat de înțeles că ceea ce constituia obiectul unei mărturisiri este perioada petrecută aici, la Poznovița, când şi-a dat drumul la scris care, asemenea unei viituri, a potopit ciornele pe care obişnuia să scrie, mereu îndepărtându-se de aşa zisa civilizație pe cărări numai de el ştiute, unde i se revelau personajele care, sub oblăduirea sa, îşi creionau destinele lor fictive. Deşi ar fi vrut, nu putea să se răzlețească cu totul de realitate, de mişcările politice la care el nu aderase întrucât voia să fie un om liber, să gândească nu cum o face partidul, ci cum i se înfățişa în logica sa mişcarea în sine, simpatizând doar, mai mereu în opoziție, în timp ce protipendada oraşului, în marea ei parte se afla, cum şi era comod pentru ei, cu puterea. Arsenie ocupase la un moment dat o funcție de conducere câştigată prin concurs, când încă nu se politizaseră asemenea funcții, dar, la un moment dat partidul aflat le putere abuzând, a înlocuit cât a putut cu oameni de-ai lor, aşa se explică faptul că s-au scăpat şi de el, fiindcă nu de competență aveau nevoie, ci de obedință, să zici că e bine şi când nu e dacă ți se cere, şi el nu era omul pe care să-l îndupleci cum ți-e voia, aşa că a ales libertatea de creație, rezervându-şi dreptul să divulge prefăcătoria comportării democratice pentru a deruta. Era, de acum, cu adevărat un om liber şi-l prindea bine ipostaza. Străbătea oraşul cu mersul său inconfundabil, saluta în stânga şi în dreapta chiar dacă unii se prefăceau a nu-i vedea gestul şi, altă dată relua salutul, şi tot aşa fiindcă el considera că din moment ce s-au cunoscut cândva, indiferent de ce s-a mai petrecut între timp, e de bon ton să schițeze gestul de recunoaştere. Părerile oamenilor e firesc să fie diverse, şi tocmai de aceea există democrația-n lume, ca să decidă majoritatea, însă cu cât aceasta e mai tânără, cu atât conştiința unor oameni e mai precară, ceea ce pe Arsenie îl măcina mult, pentru că deşi în felul său era un singuratec, evalua minuțios societatea, comportamentul oamenilor care o alcătuiau. Nonşalanța cu care se exprima în presă acuzând puterea care nu mai ştia cum să substitue încălcările constituției unei înțelegeri nu suficient de lămuritoare şi care să suporte alte interpretări, cum era acum. Termenii legali, de facto, nu e permis să conțină ambiguități în interpretare, iar dacă se întâmplă aşa ceva, trebuie de îndată rectificați cu cei mai riguroşi în sensul înțelegerii celei mai exacte cu putință, altfel cum s-ar mai tărăgăna bietul român prin tribunale cheltuindu-şi banii din greu dobândiți. Țara aproximărilor, de la textul constituției la aplicarea legilor, care legi sunt interpretate deseori strâmb de juristul primăriei din Poznovița, fiindcă unde s-a mai văzut să schimbi regula jocului în timpul desfăşurării acestuia, însă Arsenie, care avea oroare de tribunale şi de judecăți, de gâlceveli care numai linişte sufletească nu i-ar fi adus, a renunțat la câştigarea dreptății într-o lume deseori strâmbă şi ranchiunoasă care, cu unele excepții, preferă să te vadă înglodat în necazuri, aşa că a făcut pasul înapoi, considerând că a venit ori prea devreme, ori prea târziu în această lume românească plină de disensiuni, politizată în exces, în care se face o clară demarcație între ai lor şi ceilalți, nu mai conta capacitatea omului, profesionalismul său, ci aderarea la partidul aflat la conducere. Arsenie era conştient că într-un fel sau altul tot îi vor veni de hac, fiindcă era vremea gloriei lor, o glorie alcătuită din vorbe şi promisiuni, propagandă abil instrumentată, dar şi găunoasă, care prindea la unii oameni, neocupându-se nimeni de cultura lor politică, fie şi numai pentru ca să-şi dea seama pe ce lume trăiesc, şi în mod sigur intenționat. Aşa că Arsenie s-a retras undeva-n umbră, erijându-se-n fin observator, dezlănțuindu-se-n literatură, visul său de totdeauna, unde puncta din când în când cu câte-o tabletă politică. Mai marii oraşului, după cum s-a mai menționat în paginile anterioare, mai toți înrolați de partea puterii îl priveau cu circumspecție, neputând face abstracție de prezența lui, mai cu seamă că neutralitatea sa, apolitismul său năştea semne de întrebare. Altfel spus, îi îngrijora condeiul său, revista pe care o edita oarecum sporadic, prin bunăvoința unor sponsori pe care îi mişca cât de cât cultura. Era, cu alte cuvinte un incomod care, deşi retras din agitata viață socială, stătea asemenea unui far încât vedea tot ce se petrecea în jur. Considera că e sub demnitatea sa pentru a se integra în pulsul vieții sociale, în general acolo unde aşa zisa „lume bună" se întâlnea cu diverse prilejuri, loc în care printre altele, se discuta soarta unor oameni care le încurcau planurile, aşa că din acel moment se aflau pe o aşa zisă listă neagră, punându-li-se gând rău. Iată unul dintre motivele pentru care unii oameni care însemnau ceva din punct de vedere al prestigiului şi al pregătirii evitau aşa numitul cerc decizional. E adevărat, erau puțini astfel de inşi care s-au răzlețit, ducând o viață discretă dar demnă, nedispuşi să intre-n jocurile murdare ale politicienilor şi a celor care stăteau în umbra lor şi care duceau de nas pe cei lipsiți de verticalitate, ieşiți dintr-un comunism care, în viața de zi cu zi, i-a obişnuit să fure, şi de unde, dacă nu din buzunarul larg al statului, ca şi acum de altfel, cu o imoralitate strigătoare la cer, ce să mai vorbim de conştiință, la care aş mai adăuga emfaza, tupeul susținut de vorbe bombastice şi vehemente, toate cu o consecință de durată, sperând în noile generații, dacă nu cumva fiii preiau lecția de la părinți, şi tot aşa, într-o ştafetă necurmată. Asta dacă nu vine cineva care să deretice serios societatea, să aplice legile cu aceeaşi rigoare pentru toți. Desigur, istoria n-a mai cunoscut până acum asemenea treceri abrupte de la un sistem la altul, fiind un experiment care, cel puțin în ceea ce priveşte România, n-a prea dat roade. La urma urmei, calitatea omului, a fiecărui individ în parte, asigură girul nației. Când se dă o atenție cât de cât omului, celui care constituie talpa țării, atunci, desigur, şi el îşi va schimba în timp atitudinea de indiferență față de implicarea socială. Toate astea le-a gândit Arsenie în lungile răgazuri de singurătate pentru că, deşi se retrăsese din viața socială a oraşului, dezamăgit de felul în care i-a fost dejucată preocuparea prin tot felul de subterfugii, mânați de orgoliul de a nu fi fost ei cei favorizați de succese răsunătoare, în sinea lor considerând că li se cuvine asemenea lucru, bagatelizându-i preocupările, fiind la urma urmei un intrus în oraşul în care ei îşi aveau sorgintea şi în care aveau dreptul să constituie ierarhiile după anumite criterii, altele decât cele fireşti. Ambianța nu-i era de loc favorabilă, însă se legase de locuri, de împrejurimile oraşului care îl favorizau, trezind în el imboldurile scrisului, aşa cum un vulcan îşi pregăteşte erupția îndelung, când deodată lava țâşneşte impetuos, eliberându-se-n voie. Acum, în îndelungata sa hălăduire, departe de orgoliile oamenilor, de nesubordonarea sa socială, fiind de capul său, sfidând prin independența sa pe cei ce îi purtau de grijă, trecea peste girul oficialităților reminiscențe totalitare care le-a intrat în comportamentul cotidian. Da, un om liber căruia-i trec prin cap sumedenie de idei, scăpat de sub obrocul supravegherii, cu o vădită atitudine libertină autocenzurată, duşman vădit a bulversării scării valorilor cu acceptul tacit al celor aflați la timona țării, parcă dispuşi să le încurce cu simulacrele lor, inversându-le cu intenție, important pentru ei fiind atingerea plăcerii epicuriene, ca țintă finală a existenței din care spiritul, ca atare şi ceea ce derivă din aceasta, modestia şi bunul simț, exigența față de preocupările pasionale, ataşarea la doctrina lor prin manevrarea pârghiilor statului. Şi atunci cum să nu te retragi din turbulenta lume politică, când de fapt nici nu ți se mai cere vreun aport în domeniul cutare, în speță cel social. Astfel, guvernanții au fost cei care au dat tonul haosului iscat în societate, căruia-i căzuse victimă şi Arsenie. Doar vocația sa scriitoricească nu ştiau cum să i-o înlăture, fiind o înzestrare nativă şi pe care n-aveau cum s-o pună la îndoială, însă cei ce roiau în jurul primarului treceau peste orice evidență croind alte puncte de vedere, mai toate întocmai pe dos. Dacă nu contribuie tot ce e mai de soi din ființa nației, țara bate pasul pe loc, asta în cel mai bun caz. Până la urmă, Arsenie a înțeles că s-a renunțat la serviciile sale dintr-un motiv anume, acela al lipsei predispoziției sale de a fii obedient, sau cel puțin aşa bănuia, însă faptul că rezoluția i-a fost trimisă prin curierul primăriei, fără o discuție prealabilă cu edilul oraşului, ca unui oarecare, de care vrea să se scape

Black Pantone 253 U

cade un obiect prisoselnic. Civilizat, ceea ce nu era cazul în comportamentul edilului, ar fi fost să aibă o întrevedere cu Arsenie, să-şi argumenteze gestul, să-i aducă mulţumiri pentru activitatea depusă până atunci, numai că lipsit de eleganţă, simţindu-se prea important pentru astfel de mizilicuri comportamentale, n-a făcut-o. Pur şi simplu nu şi-a făcut timp pentru asemenea finețuri atitudinale când, chipurile, îi stăteau în față problemele ardente ale unui oraş pe cap. Desigur, sensibilitatea lui Arsenie a fost, pentru moment, vitriolată, asta până când s-a convins ce hram poartă omul, ce se ascunde sub haina primarului, dincolo de aparențe. S-a aşteptat la reacții, care au şi fost dar nu din partea cui s-ar fi aşteptat, pentru că, şi-a dat seama că spiritul de breaslă nu prea mai exista, de parcă societatea ar fi fost atinsă de molima indiferenței, desigur, referirea se face la cei ce cunoşteau cazul. Dar, dincolo de orice, spre satisfacția sa, i s-a prilejuit să se ocupe din plin de creația literară, o dorință care acum, într-un context care pe alții i-ar fi dezavantajat, afectându-i psihic, lui i-a fost dat prilejul să se consacre întru totul lumii cuvintelor, dar să nu înțelegem că şansa aceasta i-a acordat-o prin bunăvoința vreunuia dintre oameni, nici vorbă, sprijinul a venit, aşa i s-a lăsat lui să înțeleagă, pe cale divină, Arsenie avea convingerea sa în acest sens, dar o ținea pentru el, ştia că nu e bine să facă din ea un caz, ci să păstreze mulțumirea pentru sine, cu sufletul mereu pios, deschis oricând pentru smerenie. În încâlcitele jocuri mentale ale celor ce se află în posturi cheie, care intenționau să reorganizeze pe principii de fidelitate, dar nu şi de profesionalism anumite funcții în structura organizatorică a instituțiilor oraşului, cărora fie le încurci intenția, fie eşti tu însuți vizat, caz în care, după ce îți conştientizezi gestul, sub impactul unor ordonanțe sau a unor trimiteri la aliniate legale confuze, eşti înlăturat. Asemenea cazuri s-au petrecut cu nemiluita în țară, politizarea excesivă, fără precedent, ducând inevitabil la scindarea îngrijorătoare a potențialului valoric, din moment ce criteriul de bază a fost acela de a fi înrolat politic, dovedind obedință, susținând sus şi tare doctrina, mai îndată ideile venite de undeva de la vârful partidului. Clar, Arsenie avea idiosincrasie față de predispunerea aderării mulțimii, parcă dornică de supunere. În sinea sa însă, Arsenie opta pentru una din grupări, după cum am mai menționat, aceasta mai mereu în opoziție, însă nu făcea caz de aşa ceva, nefiind fervent în susținerea sa exprimată în conținutul tabletelor pe care le publica în câteva reviste din țară, unde îndeobşte propovăduia moralitatea şi cinstea. Cu ce s-ar fi putut simți vinovat din moment ce aşa credea el, într-o țară în care libertatea de expresie este garantată de constituție, oare nu aceasta fusese câştigată de oameni ce au pierit pe baricade, pentru ca acum unii, să-l supună acum unor schimbări prin care, e adevărat, nu-l suprimă, însă îl limitează. Arsenie nu voia să-şi disipeze energia prin tribunale, poate luptându-se cu morile de vânt, sau poate câştigând, e un fel de a spune, pentru că liniştea lăuntrică i-ar fi fost oricum bulversată, şi în astfel de cazuri reinstalarea stării optime pentru creație nu poate fi întrevăzută ca durată şi poți să ai surpriza neplăcută ca aplecarea spre muncă să te evite multă vreme. Ori Arsenie a pus în cumpănă toate acestea şi, aflându-se tocmai într-o perioadă fertilă scrisului, a optat să trăiască cât mai departe de, totuşi, constrângerea socială, unde până şi în locuința ta, comitetul de bloc, sau cum s-o fi numind acum, instituie una, două şedințe pe băncile din fața acesteia, la care Arsenie spunea că nu poate participa dar, în principiu, totdeauna va fi de acord cu decizia majorității. Avea oroare de asemenea şedințe, la care se tocau o sumedenie de idei, unele tembele, până să se ajungă la o concluzie mai acătării. Iată o altă răsfrângere a democrației în seama unei populații nepregătite pentru aşa ceva, vizând înainte de orice avantajul, nu al societății, ci al lui, ca individ, chiar dacă acesta este în dauna celorlalți, aflați lângă el. Când şi cum ajunsese în asemenea hal poporul român? Desigur, comunismul, când țăranului i s-a luat aproape totul, a fost răsplătit pentru munca lui la câmp într-un mod mizer, fiind nevoit de împrejurări să intre noaptea în lan, ca să trăiască şi el cumva. Până la urmă a fost o replică nedeclarată, omul să fure statul, şi statul pe om, şi lucrul acesta s-a tot repetat, până ce a intrat în instinctul oamenilor, şi iată, după două decenii şi mai bine de la abolirea comunismului, instinctul a rămas, asemenea unei grefe. Oamenii nu pot fi modelați de îndată după necesitățile istorice, în ei lucrează multă vreme asemenea instincte formate şi poate că sunt supuşi acestora întreaga viață, aşa că ar fi de aşteptat până la schimbul de generații, acesta în cazul în care se dă o atenție deosebită tinerilor, ceea ce nu prea s-a întâmplat acum, aşa că dacă nu semeni, n-ai ce culege. Desigur, sunt ideile unui neîntrebat care, fie şi din considerentul de a nu li se întâmpla şi altora ceva similar, încearcă prin scrierile sale să facă pe formatorul de opinie, în limita în care va fi citi şi înțeles.

(*fragment de roman*)

■

Alb de lume, lume de bine

(urmare din pagina 36)

şi materialul textil într-o consonanță ce generează depăşirea de obiect al artelor focului prin pasajul / transfer înspre instalația din artele instalaționiste.

Desigur între aceste două repere pe care le-am propus auctorial subiectiv ca fiind auctorial tutelare pentru toate prezențele din spațiul expozițional, se aşterne măiastru fiecare din lucrările propuse de artiştii expozanți.

Vom încerca asfel o identificare a lor făcută nu ca şi o sublimare de excelență sau de reper preferențial, căci toate se află, datorită minuțioasei şi calificatei organizări şi selecții expoziționale şi al excelenței de cumul dintre concept, tehnică şi expresie, ci declinată de parcurgerea spațiului expozițional, a doua oară, în linişte, în 4 noiembrie, după desigur cealaltă trecere prin spațiul expozițional, cea din ziua vernisajului, când bucuria de-a întâlni un public numeros, expert şi entuziast a fost desigur metaforic vorbind, un dulce obstacol în calea delectării privirii şi contemplării lucrărilor, cufundate în prezența personajelor din jurul lor.

La intrarea în spațiul expozițional suntem întâmpinați de "Castele de nisip" ale Mihaelei Buhaev, ce ne propune o modulare ca să ne aducă pe teritoriul meditației despre lacul şi, 'lăcuirea' noastră, în şi pe un tărâm ce nu e numai al nostru şi ce ne îngăduie cât reuşim să nu-i fim primejdie. Propunerii de figurativ făcută de Mihaela Buhaev i se alătură "Oraşul protejat" al lui Rog Cintia şi căsuțele arhaice şi autarhice propuse de Ágoston Árpád.

Figurativul antropomorfic de la închegări de subtil rafinament la multe modelări sintetice îl găsim sub formă identitară în lucrările lui Peter Felix, puse sub semnul magicului şi metafizicului, respectiv intitulate "Simboluri sacre - pământ" şi "Cişmea", în para-portretul frust imaginat de Ioan Sumedrea, Ioan Sumedrea junior şi întitulat "Povestea zidului" căruia desigur într-un dialog dus până la marginea opasitului i se alătură închipuirea de efigie a lui Ioan Sumedrea (senior) întitulată "Ioan Botezătorul", o închipuire ce aduce laolaltă efigia generică cu transcenderea inversă, căci regăsim în reperele chipului însuşi semnalmentele autorului lucrării, şi realismul figurativ cu experimentul subtil, rafinat şi calificat ce cumulează performanța tehnică cu cea expresivă.

Constatăm, iată, că deja, urmând un fir al rezumării de discurs, ne-am abătut de la parcursul vizitării expoziției, hălăduind deja, asumat, într-un zig-zag de identificare topologică. Astfel, că iată, vom adăuga secvențelor de prezență figurativ-antropomorfă, lucrarea ce închipuie trei capete umane, a Cristinei Metea intitulată "Starea anterioară căderii în greşeală", cele două lucrări prezente ale Emiliei Chirilă, într-o celebrare de eclectic calificat întitulate " Migrare, Remigrare " 1 şi 2, fiecare propunând o subtilă apropiere de real – figurativ şi în acelaşi timp o subtilă asumare făcută în favoarea primatului mesajului. Desigur nu putem încheia rezumatul reperării de prezență a figurativului fără să semnalăm frumusețea clasică, închegată din coabitarea de repere ale tradiției cu cele ale inovării şi experimentului, a lucrării lui Zmicală Gavril întitulată "Alba Ana". Tuturor acestora li se adaugă o aliniere semnificativă de soluții conjugate conceptual, tehnic şi expresiv ce vizează figurativul antropomorfic de la stilizarea expresă a lucrărilor lui Palko Ernest la asumarea de arhaic ludic din lucrarea lui Kiss Melinda.

Iar dacă am adus din nou vorba despre arhaic atunci putem să ilustrăm această secvență de abordare conceptuală, tehnică şi expresivă, atât de dragă artelor focului prin raportarea la lucrările din sticlă ale lui Andrei Florian, unde însă arhaicul este insolit şi potențat de alăturări generoase de semne şi sensuri extrase din lungul drum istoric ce a dus la "art nouveau" căreia arhetipul îi contrapune excelent, elementele de inovare şi experiment auctorial, apoi vom aminti ca ilustrând apetitul pentru arhaic al "bunului ceramist" cele trei obiecte puse sub titlul "Semne" ale lui Roibu Grigore, se adaugă re-lectură şi re-gestionare de arhaic ilustrate prin lucrarea "Crisalide" a lui Marius Georgescu.

La polul opus, în care arhaicul devine doar ingredientul într-un câmp de propuneri moderniste şi post moderniste întâlnim caligrafiile Ilenei Crăciun din "Scrisoare către mama" şi din "This is my choice" a lui Vladimir Buduruzan, aplicațiile de reprezentare trans - fotografică ale Dianei Drăgan-Chirilă peste formele Emiliei Chirilă şi lucrării "Jewelry Box" ale Adinei Toader.

Desigur spațiul acestui articol, vine să amputeze drastic pledoaria pentru toate celelate prezențe excepționale, toate meritând atât prezența lor în expozeu, atât în extensie şi reprezentare auctorială cât şi reprezentare de stare şi raportul artelor focului în spațiul de existare artistică şi civilă actuală.

Voi încheia acest discurs succint privind expoziția bienalei de ceramică, sticlă, metal, "Artele focului", aducând laude felului în care artiştii şi oganizatorii spațiului expozițional au pus în valoare prin locul postării exponatelor locul şi mesajul plenar al evenimentului. Să mai amintim gestul tandru dar şi calificat cu care breasla artiştilor focului a celebrat, o celebrare tristă dar necesară, prin prezență, absența, din păcate definitivă, a minunatei artiste Eugenia Pop.

Deocamdată atât, sperând că rezumarea abruptă a discursului angajând vizitarea expoziției bienalei în calitate de privitor şi de gustător de artă să incite pe cei care nu au reuşit să beneficieze de prezența printre valorile expuse să o facă abandonând, în aventuri private minunea şi magia din atelierul fiecărui artist expozant. Succes!

Lista participanților:

Adina Toader, Agneta Cişmaşiu, Ágoston Árpád, Andra Alida Băban, Andrei Florian, Arina Ailincăi, Cioti Iordanka, Cristina Metea, Cristina Popescu Russu, Dodică Valentin, Doina Stici, Elena Amariei, Elena Czedula, Emilia Chirilă, Eugenia Pop, Forró Ágnes, Gavril Smicală, Gherghina Costea, Grati Gloria, Grigore Roibu, Ileana Crăciun, Ioan Sumedrea, Ioan Sumedrea jr., Koncz András, Lucia Lobonț, Marius Georgescu, Mihaela Buhaev, Mihai Chira, Mihaela Giura, Oriana Pelladi, Palkó Ernest, Peter Felix, Rog Cintia, Simona Kolozsi, Trifan Bianca, Vioara Dinu Popescu, Vladimir Buburuzan.

■

Black Pantone 253 U

„Trăiesc din cuvintele pe care le scriu”

de vorbă cu scriitorul italian Andrea Bajani

Andrea Bajani s-a născut la Roma în 1975. Pentru o perioadă, familia lui se mută în Cuneo, regiunea Piemont, în nordul Italiei, ca apoi să se stabilească la Torino. În prezent, Andrea Bajani semnează articole în cotidianele *La Stampa*, *l'Unità*, *Il Sole*, *24 Ore*, precum şi în revista *Lo straniero*. De asemenea, colaborează cu Rai Radio 2. Este coautorul unei piese de teatru, *Miserabili*, un spectacol de Marco Paolini. În 2002 debutează cu romanul *Morto un papa*, iar în anul următor îl publică pe cel de-al doilea: *Qui non ci sono perdenti*. Devine cunoscut în 2005 cu cel de-al treilea roman, *Cordiali saluti*, în care descrie condiţiile precare în care îşi desfăşoară activitatea muncitorii italieni. Pe acelaşi subiect, în 2006 scrie un reportaj, *Mi spezzo ma non m'impiego*, publicat de editura Einaudi. Urmează romanele *Se consideri le colpe / De vei lua aminte la greşeli*, *Domani niente scuola* (2009) şi *Ogni promessa* (2010). Devine celebru cu romanul *De vei lua aminte la greşeli* (2007, 2009, editura Einaudi), pentru care a primit Premiul Mondello, Premiul Brancati şi Premiul Recanati în 2008. Pentru *Ogni promessa* (2010), scriitorul a primit în 2011 Premiul Bagutta. Romanul *De vei lua aminte la greşeli*, a cărui acţiune se petrece parţial în România, a apărut recent la editura Humanitas, fiind tradus în limba română de Ileana Bunget şi Smaranda Bratu Elian. La sfârşitul lunii octombrie a.c. Andrea Bajani s-a aflat în România, prilej cu care a vizitat şi Clujul, fiind primit, într-o întâlnire neprotocolară, şi la Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor din România. Am profitat de ocazie pentru a-i adresa câteva întrebări.

– Domnule Andrea Bajani, cum aţi ajuns în România, cu ce motiv, şi, implicit, cum aţi ajuns la Cluj?

– Am ajuns în România cu avionul, iar la Cluj am ajuns cu trenul, ceea ce nu este un amănunt, pentru că am avut nevoie de două ore ca să sosesc din Italia în România cu avionul şi de două zile ca să ajung la Cluj... Lăsând gluma la o parte, în acest moment particip la un proiect european al Forumului Internaţional de la Bratislava despre cum sunt văzute statele Europei prin ochii unor scriitori străini, scriitorii vizitează aceste state apoi povestesc despre ele. Motivul pentru care eu sunt în România în cadrul acestui proiect este dublu. În primul rând, cunosc cât de cât România, am scris un roman a cărui acţiune se desfăşoară parţial aici. În al doilea rând, numele meu a fost propus de către Mircea Cărtărescu care îmi citise romanul şi m-a propus Forumului Internaţional de la Bratislava. Sunt deja şase ani de când, într-un fel sau altul, frecventez România. Până acum am fost la Bucureşti, în Oltenia, la Braşov, Timişoara, la Brăila şi Galaţi. În prima călătorie pe care am făcut-o aveam un scop anume, acela de a-i întâlni pe întreprinzătorii italieni din România pentru a vedea ce anume au făcut şi cum s-au descurcat...

– Şi asta v-a servit după aceea pentru cartea pe care aţi scris-o?

– Da, de asta am venit, ca să văd locurile în care plasasem o parte din acţiunea romanului meu, pentru că voiam după aceea să le descriu în cartea mea.

– De ce aţi plasat acţiunea romanului în România?

– Primul motiv este absolut întâmplător, aşa cum sunt deseori motivele care te conduc apoi la scrierea unei cărţi. O prietenă italiancă mi-a spus că nu-şi vede mama cu anii, pentru că aceasta lucrează în România. Am găsit acest fapt interesant din două motive. În primul rând, pentru că în Italia se vorbeşte mult, mai ales în ultima vreme, despre românii care vin în Italia împinşi de la spate de nevoie, o nevoie economică, dar nu se vorbeşte niciodată despre italienii care vin în România cu aroganţa şi uneori cu dispreţul pe care ţi le conferă banul, puterea economică. Pe de o parte, aroganţa şi puterea banului, pe de altă parte nevoia de a avea o altă viaţă, o viaţă nouă – vorbesc despre italienii care vin în România –, respectiv o viaţă în care înainte a fost un faliment, iar apoi poate exista posibilitatea de a reîncepe, de a reclădi, de a-ţi reconstrui viaţa aici, în România. Un al doilea motiv care m-a împins să plasez o parte din acţiunea romanului meu în România a fost nevoia de a-mi înţelege propria ţară văzută din afară, viziunea fiind în acest caz alta. Şi mai există o altă poveste, pentru că adevărata poveste a cărţii nu este cea a întreprinzătorilor italieni care vin în România, acesta este doar fundalul pe care se petrece adevărata acţiune a romanului meu; povestea adevărată este cea a relaţiei dintre o mamă şi un fiu în momentul în care mama se îndepărtează de fiu pentru a merge într-o ţară străină. Acesta este nucleul romanului meu: cum se întâmplă, cum fac oamenii, cum pot oamenii să menţină relaţiile dintre ei atunci când sunt departe unul de celălalt şi, în special, a cui este vina. Pentru că într-un caz de abandon, aşa cum este povestea despre care vorbesc eu, este foarte uşor să spui că vina este a celui care a plecat, a celui care a abandonat, dar în realitate nu este aşa. Într-o poveste în care doi oameni s-au despărţit există multă disperare, există şi fericire, există frustrări şi dorinţa de a o lua de la început, de a câştiga în faţa celuilalt.

Andrea Bajani (foto Szabó Tamás)

– Toate acestea se desfăşoară pe un fundal social, economic concret. Într-un interviu spuneaţi că economia capitalistă nu rezolvă toate problemele. Dar se pare că acest tip de economie ni se impune, cu sau fără voia noastră. Credeţi că este vorba despre un interes suprastatal care obligă la un adoptarea unui anumit sistem economic, social, politic?

– Pe de o parte, mă gândesc că există deja apropierea aproape religioasă faţă de economic. Se pare că nu există alegeri economico-politice, ci pur şi simplu că cineva de la înălţime, ca şi cum ar fi un Dumnezeu al economiei, a decis, a hotărât că acest tip de economie este ultima

Doina Stici *Africa*

noastră posibilitate. Dar eu cred că, atât în economie cât şi în politică, ca şi în prietenie sau în dragoste, există puterea de a alege. Oamenii sunt cei care fac această alegere, nu o entitate supranaturală. Aceasta ca premisă necesară. Al doilea element care trebuie spus, şi care după părerea mea este fundamental, este că în orice societate, inclusiv în cea capitalistă, este fundamental să existe nişte figuri – nu numai intelectuale, dar şi intelectuale – care să critice din interior sistemul în care trăiesc, pentru că şi prin felul acesta de a acţiona putem să îmbunătăţim lumea în care trăim.

– Puteţi trăi din scris în Italia, ca prozator? Faceţi jurnalism din pasiune sau pentru bani, pentru a vă asigura cele necesare traiului?

– Aş putea să spun că trăiesc din cuvintele pe care le scriu, ceea ce pentru mine înseamnă să trăiesc din romanele pe care le scriu, din textele teatrale pe care le scriu, din cuvintele pe care le spun la radio şi din articolele pe care le scriu în ziare. Este greu să spun că scriu în ziare din pasiune, pentru că aceeaşi întrebare ar trebui pusă şi faţă de cărţile mele şi în acest moment mă întreb dacă aceasta este o muncă... Da, scriu din pasiune. Eu cred că nu se poate spune decât: scriu din pasiune sau dintr-o necesitate profundă, care este poate acelaşi lucru, pentru suferinţă mai mult decât pentru pasiune; lucrurile merg împreună, nu pot fi despărţite. Asta până când o entitate supranaturală, care este piaţa despre care vorbeam, îmi va da voie să trăiesc, să supravieţuiesc, mie şi familiei mele, şi altfel; voi fi gata să fac şi altă muncă, în timp ce mă îndoiesc că voi fi pregătit să nu mai scriu.

– În România există o Uniune a Scriitorilor şi alte organizaţii de breaslă paralele. Cum sunt organizaţi, dacă sunt, scriitorii în Italia?

– În Italia scriitorii sunt funciar dezorganizaţi, suntem mai degrabă nişte câini lăsaţi liberi. Sunt lucruri pe care le avem în comun, prietenii citadine, ne întâlnim deseori la festivaluri, dar nu e chiar atât de simplu să reuşim să organizăm lucrurile împreună, ceea ce, pe de o parte, este un păcat, pe de altă parte, nu. Dar în Italia este foarte puţin dezvoltată partea politică, politica a murit puţin în Italia şi orice idee de organizare – nu numai a scriitorilor, şi a muncitorilor, a studenţilor – este greu de pus în practică. E păcat şi îmi pare foarte rău pentru asta. Pe de altă parte, şi este o contradicţie în care trăiesc, nu ştiu cum să o rezolv, deseori literatura are drumul ei personal. Nu reuşesc să renunţ să particip la responsabilitatea civilă pe care o am, dar în acelaşi timp înţeleg un scriitor care ia hotărârea să meargă până la capăt singur, pe propriul său drum.

– Spuneaţi la un moment dat că Italia se vede mai bine sau, mă rog, cu alţi ochi din afară. Cum vedeţi România ca italian, cum apare ea privită din afară?

– Găsesc că România este un loc foarte interesant pentru a înţelege ce se întâmplă astăzi în lume, în această ţară este prezent în acelaşi timp trecutul îndepărtat şi viitorul extrem. Există o societate aproape preburgheză, o societate în care ar putea să nu existe banii, mă gândesc la multe sate din Moldova, şi în acelaşi timp există tehnologie, informatică de un nivel foarte înalt. Se simte prezenţa unui trecut politic şi economic, dar şi invazia violentă, rapidă, neprevăzută a unei noi economii. Aceste aspecte fac ca România să fie pentru mine una dintre ţările cele mai interesante din lume, în ciuda, şi asta îmi displace foarte mult, viziunii pe care lumea o are din exterior despre România. De exemplu, în imaginarul italian se tinde a privilegia aspectul social, prin prisma comunităţilor de români care sunt în Italia, şi atunci când se vorbeşte despre România se vorbeşte deseori ca despre o problemă socială. Şi cred că asta asta denotă o mare miopie, că este rodul lipsei de curiozitate către exterior.

Gabriela Lungu, Ovidiu Pecican, Andrea Bajani, Irina Petraş, Ioan-Pavel Azap şi Adrian Popescu (foto Szabó Tamás)

– Cum vedeţi relaţia autor-traducător? În ce raport vă aflaţi cu traducătorii cărţilor dumneavoastră?

– Pentru mine raportul cu traducătorii presupune o relaţie privilegiată şi delicată în acelaşi timp. Traducătorul este, în manieră absolută, persoana care te ştie cel mai bine, din interior, este ca un medic în raport cu corpul unui pacient. Traducătorul este singurul care cunoaşte tot organismul tău, şi de aceea este o relaţie în acelaşi timp foarte privilegiată şi foarte delicată, pentru că în faţa traducătorului eşti complet gol. Deseori mi s-a întâmplat, lucrând cu traducătorii, să înţeleg mai bine ceea ce am scris, datorită întrebărilor care mi se pun, traducătorii fiind cei care găsesc contradicţiile şi erorile din textul meu.

Interviu realizat de
Gabriela Lungu şi **Ioan-Pavel Azap**

■

Koncz András *Gânditorul*

Scrisul unui stoic optimist
Matei Călinescu

Marian Victor Buciu

Memorialistul notează că descoperă scrisul, ca hipnoză imaginară, în clasa a doua primară.
Se-ncearcă nu mult după deprinderea cititului la scrisul efectiv, ficționar, liric, fantezist: „prima mea încercare literară (acel roman care se petrecea într-un copac cu o mie de păsări)" (Matei Călinescu, Ion Vianu, *Amintiri în dialog. Memorii,* ed. a III-a, Ed. Polirom, 2005). Scrie, evident, nepolitic, apoi, căpătând conştiinţa politicului, scrie depolitizant. În mod real, scrie pentru sertar. Dificil, iluzoriu, mai târziu, la maturitate. Copilul ține, de bună seamă în ascuns, jurnal, rău scris, cum recunoaşte, „descărnat". Se pare că-i e mai uşor, ajunge mai repede să pună carne imaginativă pe scrisul altora. Scrisul umple timpul, nu doar formal, dar substanțial, dă viață vieții însăşi. Timpul când nu scrie îl simte pierdut. Scrisul, notează, transcende extatic moartea. Hipnoză, extază, iată limitele deloc limitatoare ale scris-cititului. Între cititor şi ele se interpune istoria. Ea limitează cu adevărat, este interfața fățişă sau fățarnică. Scrisul foloseşte limba, care se află sub stăpânire politică, dar limba nu e doar publică, este şi intimă, comunicarea ei rămâne exclusiv publică. Limbajul (scris, citit) îi apare fatalmente secret, fie voit, fie nevoit. Pare bizar să remarce în mod special că există un „scris esoteric" la scriitorii „optzecişti".

Cititul îi revelează natura bună a scrisului. Contextul totalitar deserveşte însă profund libertatea şi individualitatea creatoare a textului. Scrisul liber este difuzat doar oral. Îşi aminteşte că Ghelber (modelul personajului său Lichter) scria liber, chiar anarhic, în flux neîntrerupt şi voit agramat, cam la fel cum îi recomanda autorul *Patului lui Procust* personajului său, Doamna T. Exilul rămâne o grea încercare a scriitorului atras de autenticitatea scriiturii. (*Încercarea scriitorului* este titlul unui jurnal ficționalizat al foarte apreciatului, de el, Tudor Țopa.) Fie exilul exterior, fie cel interior. Nu ajunge scrisul doar pentru sine. În exil, îl găseşte adecvat jurnalului. În esență, ştia însă că, exilându-se, sacrifică scrisul de scriitor, legat de limba maternă, aceea deplină. Scrisul, notează la schimbarea istoriei, l-a readus în România. Cititul şi scrisul sunt practicate prin cunoaşterea, nu neapărat separată, a individualizării literare (textuale) şi istorice, prin experiența vârstei şi a exilului.

Poate mai grav decât a citi apare faptul că a scrie într-o lume totalitară este ca şi cum ai scrie într-o închisoare. Cu (d)efecte nu doar specifice, dar şi variabile, de observat cu cât mai reală distanțare critică. Era sufocantă absența în totul a libertății, înlocuită cu partidul unic şi constrângător cu variabilitate invariabil brutală, sălbatică. Dar nici în junglă ferocitatea unor viețuitoare nu anulează cumințenia altora, pe care o prigoneşte şi o remodelează într-un mod nedorit. Activiştii aparatului partidului unic, *culturnicii*, „selectau" dictatorial producția de scris. Şi scrisul, ca toate celelalte, erau supuse desproprietăririi. Nu aveai şi se dădea ca să ai, erai învoit ca sclav. M. Călinescu înțelege că autorul nu este şi liberul făuritor şi posesor al operei, există doar o punere politică totalitară în operație. El ajunge odată în audiență la un funcționar din aparatul de partid, S. A.[1], cu faimă nu tocmai de culturnic (de reținut: termen atribuit lui Vlad Georgescu). Şi ce-i spune *aparatcicul* care trecea destupat la minte echivalează cu a fi „insultat": partidul, doar el, permite sau nu existența cărților sale. Şi n-o ştia, chiar să fi fost aceea prima insultă? Atâtea alte insulte se-ntorc în amintirile paralele cu cele ale prietenul Ion Vianu.

E firesc ca cineva, care îşi trăieşte hipnotic şi extatic viața, ca citit şi scris, într-un fel atât de *complex[a(n)t],* să-şi amintească de „labirinturile de raționalizări şi de ipocrizie bizantină ale vieții literare". El trăieşte şi încadrat în viața aceea îngrădită, totalitară, dar şi surprinzător de nemonolitică, o „mixtură de veselie şi teroare". Mai bună decât sclavia scrisului. Oarecum consolator poate fi faptul că libertatea plenară este în orice circumstanțe utopică. În grade variabile. Totalitarism sau exil, cele două extreme, fac punte în dificultatea de a trăi. Citim aici, prin urmare, că viața din exil este *„grea fiindcă e viață"*. Gravitatea constatării are şi un anumit umor. Spontan, mă duce cu gândul la butada exprimată în (bătaie de) joc verbal: Greaca e grea fiindcă e greacă...

Jurnalul său concentrat şi sincretic ne dezvăluie cum pare a-şi pierde încrederea chiar şi în scris. Până acolo îl ajung incertitudinile. Constată că avem doar iluzia scrisului care rămâne, scrisul de fapt fiind pierdut de memoria (in)voluntară. „Evident, putem citi, reciti. Dar să fie asta salvarea?" Nu e un act hedonist scrisul, dimpotrivă. „Scrisul e o asceză, dar o asceză constructivă." (15 iunie 1974) (Asceza lecturii o va aprecia la I.P. Culianu.) O construcție în memorie, o pierdere cât un câştig, aşadar nu o sterilizare. Tocmai îşi scrie, în engleză, studiul despre modernitate, care nu-i „produce cine ştie ce plăcere" (18 febr. 1975). Va nota că plăcerea aparține altora, care citesc cartea, începând cu editorii. Ajunge aproape de prăbuşire şi cu scrisul, face o criză şi notează patetic şi deceptiv: „De ce scriu? De ce să scriu? Pentru cine? La ce bun? La ce bun?" (20 nov. 1979) Nu va fi pentru ultima oară. Apoi, iată, nici nu poate scrie ce-ar dori, direct despre viață: „scriind despre scris - culmea zădărniciei!" (31 mai 1980).

Reflectează la „metodă": „Scrisul ca tehnică a vidului interior." (21 iunie 1980) Adică? Din pustiu, din gol?, dar cum, prin dicteu? Poate e vorba despre funcția de exorcizare a cuvintelor, exorcizare a realității, prin memoria imaginativă, la care s-a referit într-un alt loc. În engleză, limba profesională a universitarului, constată că scrie uscat, nici ce, nici cum nu-l mulțumeşte. Şi iar îşi aminteşte că şi-a pierdut limba de scriitor direct despre existență, nu despre scrisul străin. Nu are, ca Eliade, imboldul suficient de a scrie proză (el ar vrea, în plus, şi poezie) în română.

În mod obişnuit, scrisul ajunge pentru el chinuitor, şi, substitutiv, caută plăcere eventuală în abstinență, în meditația prelungită asupra paginii nescrise. Trăieşte o altă plăcere, aceea a nescrierii de dinaintea scrierii. Înțelege exact neplăcerile şi dificultățile reale ale scrisului, care devine doar un limitat succedaneu al trăirii: „În raport cu complexitatea şi subtilitatea vieții conştiinței, scrisul e un instrument de expresie grosolan, extrem de greu de mânuit. Şi asta din pricină că scrisul, spre deosebire de vorbire, începe totdeauna într-un gol contextual. Scrisul e în proporție de 90 % muncă de salahor, pregătire a expresiei, cheltuială de efort

Matei Călinescu

pentru ridicarea unei întregi schelării contextuale, şi doar în proporție de 10 %, în cazurile fericite, expresie. Fără această schelărie (pe care adeseori mi-e lene s-o construiesc), expresia se prăbuşeşte în vag, cuvintele sună a gol." (16 apr. 1981) De reflectat. Revine ideea sursei, a originii scrisului: vidul. Textul nu-şi dezvăluie contextul, se face doar pe el însuşi. Şi totuşi, „golul contextual" se cere umplut, el ajunge aproape totul. Contextul ajunge într-o mare măsură textul propriu-zis. Dar M. Călinescu foloseşte alți doi termeni, context şi expresie. Substanță şi formă? Apoi, scrisul nu e ceva cu totul diferit de vorbire. De ce n-ar fi vorbirea mai grosolană decât scrisul? Să fie, apoi, dificultatea, insistența – consumatoare de energie creatoare – pe expresivitate? Nu: salahoria rămâne documentare, dar este salahorie, sau, cum îi mai spune, „schelărie", construcție. Scrie fragmentarist şi apoi asamblează? Îngrijeşte de fiecare copac, dar nu vede pădurea (schița constructivă) şi atunci nici expresia nu se mai naşte, iar în acest caz nu e vorba de concentrarea pe detaliu şi neglijarea totului. Admiră (desigur, nu numai!) scrisul filosofului Nelson Goodman (*Ways of Worldmaking,* 1978), dar e potrivit să mă opresc la ce notează în acest jurnal despre el: „Ceea ce mă reține în primul rând în scrisul lui e combinația rară de densitate, claritate şi complexitate. Astfel de lecturi sunt reconfortante şi chiar terapeutice..." (22 mai 1981). Ideal clasic de scriitor, aşadar. Pledează pentru o întoarcere la clasici, la, de pildă, Molière, atunci când, în cartea despre (re)lectură (2003, ed. rom.), readmite că „regula supremă a unei poetici a scrisului bun trebuie să fie, simplu, ca aceasta să placă".

Jurnalul, a mărturisit memorialistul, a fost un „gen" în care şi-a exersat îndelung scrisul. Nu doar pe când era foarte tânăr şi fără conştiința politicului, a început şi abandonat mai multe jurnale. Singurul, dar esențialul lor neajuns, era inadecvarea limbajului. Jurnalele sale erau „de-o abstracție care contrazicea însăşi noțiunea de jurnal".

Înțelege jurnalul ca fiind „ieşit din ficțiunea unei scrieri secrete". Jurnalul devine un instrument de a „exorciza" realitatea, nu de a o „distila şi conserva sau de a o manipula imaginativ". Contextul, istoria permit ori fac oportună sau dimpotrivă dezvăluirea secretelor. În comunism, jurnalul (sincer) echivala cu delațiunea. Avertismentul i-a fost comunicat prin foarte controversatul ideolog, critic şi prozator nu fără chemări, Paul Georgescu, cel care i-a fost de ajutor şi față de care îşi recunoaşte o datorie. Ca şi față de alții, ca de pildă M. R. Paraschivescu, comunist ilegalist nonconformist, disident postum, într-un jurnal de „cobai", citit de M. Călinescu fragmentar în manuscris. Pentru MRP, notează memorialistul, „am simțit totdeauna o afecțiune particulară". Regimul a admis publicarea unor jurnale ale scriitorilor din grupul „târgoviştean". La ele, M. Călinescu nu se referă, cu excepția unui

volum de T. Țopa, dar nu citit ca jurnal propriu-zis. Dat fiind faptul că jurnalul lui MRP a fost parțial publicat prin Virgil Ierunca la Paris, regimul a dorit să arate că nu e de acord cu publicarea jurnalelor în țară. Iată un mod de cădere în ceea ce numeşte capcana esteticului. În schimb, regimul comunist confisca toate jurnalele care încălcau tabuurile. Între ele, cel mai revelator, apărut după 1989, este al N. Steinhardt, intitulat provocator *Jurnalul fericirii*. Mai nimic despre specia diaristică nu aflăm în *Un fel de jurnal (1973-1981)*, 2005. Diaristul se arată iar atras de jurnalul „cobaiului" fost comunist ilegalist MRP, cum spune şi în memorii: „îmi plăcea schimbarea de perspectivă, uneori foarte drastică, pe care mi-o producea jurnalul". Jurnalul îl reactivează şi îl transformă.

Totul îl interesase, în *Aspecte literare*, 1965, la T. Vianu, ca autor de jurnal: ideile, trăirea culturii, insul în istorie, portretele, umanismul, echilibrul, aderarea la „socialism" şi la arta de amatori impusă. În *Cinci fețe ale Modernității*, 1995, într-o notă, prin Béatrice Didier (*Le Lecteur du journal intime*), se arată atras de observația potrivit căreia cititorul de jurnal ajunge tentat să devină autor de jurnal, ceea ce se întâmplă mai rar cu cititorul de proză sau de poezie. Chiar şi cu cititorul român, născut, chipurile, poet. E serioasă însă constatarea privitoare la performare, sincretism, schimbul de roluri între autor şi lector.

Cât îl priveşte, atenționează că a scris cu „mare plăcere" despre *Craii* lui M. I. Caragiale, lectura şi scriitura sa apărând limitate doar de timp, de trăire, cum citim chiar în *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, 2003: „despre M. Caragiale aş putea scrie la nesfârşit". Tot aici este specificat cazul aparte, complex, al scrisului ca *transtextualizare* (rescriere, pastişă, parodie). În monografia *Ionesco* (2006), identifică scrisul para-referențial, înțelegând prin aceasta a scrie despre ceea ce nu e scris, de la sugestia a ceea ce J. F. Revel a numit efectul Borges.

Interviurile nu ocolesc, în mod previzibil, problematica scrisului. Anunță (*cf.* interviului din *Observator cultural*, nr. 259, martie 2005) detaşarea de scrisul interminabil (opera imperfectă, în siajul lui Adorno, undeva aflându-se şi N. Stănescu). Aşa concepuse romanul-eseu din 1969, fragmentarist, „infinit", în ediție niciodată definitivă. Acum, la reeditare, se dezice de concepție şi lasă textul intact. Anunță apoi un proiect epic, probabil părăsit în stadiul intențional, un roman compozițional ilimitat, fragmentarist, deopotrivă la nivelul textului şi al memoriei – din „cioburi de memorie". Memoria ciobită: parțială, deformată; nici voluntară, nici involuntară, ori şi una şi alta, însă mai cu seamă spontană, autentică, se pare. Teoreticianul, exigent, autocritic, nu se bazează nici el pe memorie, în pofida gândirii active: „mă ambalez în câte-o teorie care mi se pare vag interesantă şi pe care o uit într-o jumătate de oră", recunoaşte el în jurnal. Memoria, citim în opusculul de recitiri din Mateiu I. Caragiale (2003), este mereu înşelătoare. Îl linişteşte, în acest sens, convingător, argumentarea unui filosof care a reflectat memorabil la ea, acesta fiind desigur H. Bergson. Cât priveşte opera *Craii de Curtea Veche*, aceasta este „o carte de amintiri imaginare". Imaginare, ficționale, adică un simulacru memorialistic ori memorialistică formală.

Îşi pune şi problema rescrierii. Re-scrie tot timpul când citeşte. O face, iată, şi pentru a îndrepta scrisul altuia, văzut ca alterat. Țința lecturii care rescrie are aici rostul să-l personalizeze, „parazitându-l" la modul subiectiv. Citeşte – şi consemnează în jurnal – astfel romanul unui coleg universitar, scris defectuos, şi tot profitul lecturii se adună în a-şi stimula *„imaginația rescrierii"*. Aceasta este re-scrierea mentală, abstractă, simulată, după, aş menționa, principiul vaijingerian *als ob*. Nu evită aspectul celălalt, al rescrierii concrete. *Lichter*, constată în jurnal, nu rezistă la auto-re-lectură, crede că trebuie rescris, din memorie, în engleză, nu tradus. Limba, limbajul, stilul, scriitura ocupă cartea şi-i dislocă substanța. Scrisul e mediul şi mediatorul imaginarului. Iată cum ar fi procedat cu acest alt proiect doar visat: „să rescriu totul în englezeşte, fără să traduc, fără să mă uit o dată la cartea tipărită: să rescriu din memorie, din imaginația memoriei". Nu, deci, din simpla memorie, de altfel aproape negată prin asimilarea ei de către imaginație. Dar rescrierea nu este, desigur, o noutate. A fost pusă-n analiză prin intertextualitate, la el nu doar una a scriiturii, dar şi a lecturii. Amintesc două exemple referitoare la M. Eliade, din cartea care pleacă de la relația acestuia cu I. P. Culianu (2002). Undeva, afirmă că Eliade îl rescrie oniric pe Balzac din *La fille aux yeux d'or*. *Pelerina*, apoi, rescrie („rescriere nonconformistă") *Mantaua* lui Gogol, dar „ar putea fi văzută (şi) ca o rescriere exotică – şi improbabilă – a unui alt text clasic care gravitează în jurul solstițiului de vară, piesa lui Shakespeare *Visul unei nopți de vară*."

O manieră insolită a scrisului este plagiat ludic, notat în *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, 2003, prin *playgiarism*-ul prozatorului american postmodernist R. Federman. Se întâmplă după ce, în *Cinci fețe ale Modernității*, 1995, atât de prezentul *kitsch* este reflectat şi în ipostaza plagiatului, prin cópii, imitații a originalelor.

E recunoscut în jurnalul său un complex al limbajului, chiar al celui românesc („Lipsa <talentului verbal>, pe care am resimțit-o, din adolescență, în româneşte..."), nu doar englezesc. În SUA capătă într-un timp de-a dreptul anxietatea afaziei. Gândirea îl ajută să compenseze față de franceză, e de presupus că şi față de engleză: „gândesc mai bine", constată în jurnal prin 1978.

Limba română, notează în cartea de „amintiri", îi e „smulsă" odată cu rămânerea în afara patriei, ca apatrid. Înlocuită cu engleză de care s-a temut ca scriitor ficționar, este regăsită pentru jurnal şi, mult mai târziu, în prea mică măsură, de scriitor, prozator şi poet. Nu s-a despărțit definitiv de limba română, în pofida împrejurărilor constrângătoare. Dar definitiv nu s-a rupt nimeni de limba maternă. Nici, cum s-ar mai crede, Cioran. Omul generației succesive de care ne preocupăm aici notează el însuşi că scrie, pierzând timpul, *un fel de jurnal*, într-o limbă pe care o consideră de asemenea pierdută. Nu se crede justificat ca autor şi personaj pentru cititorii de limbă engleză. Acestora li s-ar prezenta altfel. E frământat de faptul că fiul său, neînvățând româneşte, nu se poate manifesta lingvistic afectiv față de el ca tată. Se va referi şi la *arta de a fi tată*. Obsesia datează cu mult anterior, devreme ce în studiul despre T. Arghezi, din *Aspecte literare*, 1965, nu-i scapă faptul că „Poetul stăpâneşte o uimitoare *artă de a fi tată*...". Drama tată-fiu are şi această componentă a limbajului parental. Ea l-a urmat sau urmărit până la moartea, nu doar a fiului, dar putem spune că şi a tatălui. Engleza, pentru el limbă culturală, nu vitală şi, desigur, maternă, l-a îndepărtat de limbajul afectiv transferat de la tată către fiu. Citim într-un interviu despre această relație mutilată în străfundurile inconştientului organizat, cum spune Lacan, ca limbaj, la suprafață ludic, verbal-afectiv, dar în definitiv existențial: „Întrucât el (fiul) nu vorbea decât englezeşte, m-a făcut să sufăr inabilitatea mea de a comunica cu el, la 2, 3, 4 ani şi, mai târziu, prin acel limbaj încărcat emotiv, firesc, inteligibil copiilor; engleza mea învățată, limbă matură, n-avea acele flexibilități, acele cuvinte vag infantilizate, acele inflexiuni afectuoase sau subtil jucăuşe, chiar caraghioase, acele răsfățuri verbale pe care mi le aminteam din propria mea copilărie." (*Cf.* interviul din *Apostrof*, nr. 10, 2006.)

Lexicul îi este divers, de la raritate la o uşoară prețiozitate, însoțindu-l pe tot traseul scrisului său. În *Aspecte literare*, 1965, există vocabule neuzitate de felul *confinează*, în *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade*, 2002, *valenți* („termeni mai valenți"), va să zică valoroşi, puternici, tari. Tendința comunului, simplității, oralității, firescului există şi ea, şi o descoperim acolo unde ne-am aştepta cel mai puțin, în cartea (în traducere) care trasează o cale spre poetica (re)lecturii. E drept, în paralel cu jargoane specializate, cum ar fi cel psihologic: vezi, de exemplu, lectură „telică", altfel spus cu scop exterior. Remarcabil este că se înşiră aici nu puțini termeni argotici: buşit (despre Don Quijote), lăbărțat (text), năravi (de a citi cărți polițiste), şmecherii (profesionale!), tolomac (e calificat un personaj detectiv). Dar în textul scris direct în română despre *Craii*... lui Mateiu I. Caragiale nu regăsim nimic argotic, cu excepția unui întâmplător „dat în Paşti". Nu limbajul îl seduce ori contaminează.

Expresia în jurnal e doar accidental dură. În 1973, aşadar în primul an de decuplare de țara comunistă, asistă la o conferință ținută de ambasadorul Cehoslovaciei, taxându-l necruțător şi defulant: „un porc. Iritare şi greață."

Cuvântul şi visul sunt confruntate la Ionesco. În timp, visul exersează ori exercită numeroase asalturi asupra celui dintâi. I se întâmplă astfel unui scriitor care are acces cu totul liber la „geniul" *limbii* române (paterne?) şi franceze (materne?). Alta îi e lui Ionesco relația cu *literatura* de limbă paternă. Interpretul său constată, ceea ce mulți alții continuă să ignore, că influența românească e pe drept minimalizată. Ionesco acceptă şi apoi susține literatura nu ca limbă, limbaj, stil, acestea fiind pentru el secundare. Dramaturgul nonsensului (termenul agreat de el împotriva absurdului) avertizează că „literatura nu e cu desăvârşire inutilă", doar în măsură gnoseologică, fapt adnotat de altfel de M. Călinescu.

Nu stilul, ci gândirea i se transformă şi eliberează, scrisul său, mai cu seamă cel românesc, purtând mereu, într-o măsură apreciabilă, amprenta paradoxului, poeticului impresionist ori chiar pitoresc. Ca la începuturile pe care le putem exemplifica de oriunde. La hazard, iată câteva exemple desprinse din *Clasicismul european*, 1971. Paradoxuri: mersul la esență prin abatere la Molière; Pascal este obiectiv tocmai fiind subiectiv şi la fel este La Bruyère. Impresionism, în buna tradiție românească, atenuat ulterior, fără aridizarea limbii, dar menținut de înclinația poetică: vorbind aidoma lui G. Călinescu, pe La Fontaine îl arată drept cel mai inefabil dintre clasici. Şi o mostră de pitoresc prin larga analogie dintre temă ori idee şi expresie: erudiția în Renaştere, când, desigur, nu există specializare, este *pestriță*...

Între extaz şi deziluzie, scrisul, limbajul închipuie un mod al său de a fi uman, edificator, împlinindu-i astfel nevoia încrederii stoice.

(Fragment dintr-un studiu)

Nota:

[1] Iată o desecretizare onomastică: „În cuvinte puține, dar remarcabile prin fermitatea lor, Matei oferă un portret mişcător al infernului totalitar din care avusese norocul să evadeze datorită unei burse Fulbright (memorabilă e scena întâlnirii cu Ştefan Andrei înaintea plecării sale, descrisă în *Amintiri în dialog*)." (Aurelian Crăiuțu, *Recitindu-l pe Matei Călinescu*, în *Revista 22*, 28.06.2011)

■

O poveste adevărată

Aurel Sasu

Zborul spre Statele Unite urma să aibă loc în 21 iunie 2012. Un drum lung şi obositor, până pe Coasta de Vest, în oraşul îngerilor. Cu biletul de avion în buzunar, cum se spune, mă adâncisem deja cu gândul în ideea de tihnită vacanță californiană. Când, aşa, deodată, telefonul, care avea să schimbe cursul aşteptării mele şi a evenimentelor, cu iz de aventură, trăită mai întâi la Cluj, apoi la New York, alături de comunitatea românească din marea metropolă americană. Ce se întâmplase? În 10 iunie, din îndepărtata Canadă, părintele Dumitru Ichim, poetul îmbrățişărilor de umbre şi al cuvintelor de laudă îndurerată îşi făcea drum, cu sufletul bolnav, în chilia tăcerii mele. Avea vocea tristă, resemnată, înfăşată într-o durere de lacrimă uscată. Dorea, fără vreo introducere, să-şi ia rămas bun pentru ora întoarcerii în veşnicie. Plecase înaintea lui, în urmă cu doi ani, Florica, poetă şi ea, după aproape două decenii de rugăciune la porțile disperării, ca să poată vedea, de dincolo, începutul de speranță a celor rămaşi să împlinească, prin jertfa iubirii şi a credinței, rostul căderii lor în lume. Fiindcă, ce altceva era biserica ortodoxă, ridicată din temelii la Kitchiner, lângă Toronto, decât bucuria de a celebra singurătatea, când toate în jur păreau să se cearnă, arghezian, ca o cenuşă a țărânii.

Pe scurt, părintele se afla în fața morții. O vedea, îi simțea respirația, îi auzea foşnetul de întuneric. De la mine dorea doar să mă gândesc cu dragoste la el. Au urmat clipe, cărora îmi este imposibil, acum, să le măsor pustietatea. Le-am trăit atunci ca pe un imens deşert al minții. Ce să spun, cui să vorbesc? Cum poți fi, în astfel de momente, slujitorul disperării celuilalt şi cum poți dărui celuilalt din ceea ce îți lipseşte ție însuți? Nefireasca tăcere a fost un lung priveghi al inimii. Şi mi-am dat seama, pentru întâia oară, ce-nseamnă să fii fericit cu Duhul, cu lumina din tine, cu umilința tulburării tale. Era ca o ispită: să-i spun că Dumnezeul în care crede nu este al morților, ci al viilor şi că adormirea din întristare este ea însăşi un păcat? Prin urmare, părinte, i-am zis, pregăteşte-te de biruință, nu de înfrângere, gândeşte la veşmintele puterii de sus, nu la iarba câmpului de jos. "Bucurați-vă" este cuvântul Învierii, şi cine şi-ar permite să intre cuprins de spaimă în acest templu al făgăduinței? Părinte, am încheiat, eşti poet, luptă împotriva resemnării, ia de pe cuvinte fâşiile de pânză, scoate-le din peştera tăcerii şi trimite-le să vorbească lumii despre bucuria preamăririi prin durere. Ca o neînțeleasă răzvrătire a suspinelor lui Iov. Ai nevoie de ajutor? Te voi sprijini să-ți faci cunoscută pricina împovărării sufletului într-un volum de versuri. Iar promisiunea să fie aceasta: dacă voi avea mâine manuscrisul, vei primi, în zece zile, cartea tipărită. Lasă moartea să-şi îngroape morții ei. Cum spuneam, era 10 iunie. Uitasem că în 21, a aceleiaşi luni, urma să traversez două continente şi un Ocean, cu o destinație în care, dintru început, poeziei nu-i rezervasem niciun loc.

A doua zi am primit manuscrisul unui excepțional volum intitulat *Psaltirea apocrifă a dreptului Iov*. Puteam să nu-mi joc rolul bunului samarinean până la capăt? Cu sau fără doi dinari, ideea cărții luase chipul harului de vindecare şi odihnă. În taină, se-mplinesc feluritele slujiri! Ce era să fac? Duc vestea poetului Vasile G. Dâncu, directorul Editurii Eikon, şi-i prezint întâmplarea ca pe o mare descoperire a puterii sufletului viu şi a împăcării cu noi înşine prin neştiuta taină a cuvântului. Îi explic, pe îndelete, mica dificultate în care mă aflu şi-l rog, împreună, să găsim soluții pentru această fericită strâmtorare a unui rar prisos de laudă în slăbiciuni. A fost înțelegător, generos şi sincer. Cele câteva zile de lucru la carte nu mi s-au părut mai lungi decât o plimbare îngândurată prin anotimpul plin de îndoieli al propriei mele vieți. În 19 iunie, volumul era tipărit, într-o formulă grafică de excepție. Expediez autorului primele treizeci de exemplare, în 20 iunie, pentru o ipotetică lansare a lor la "Săptămâna culturii româneşti", de la Hamilton (Canada). Celelalte vor fi expediate, în absența mea, prin bunăvoința editurii. Cât de elementară şi, totuşi, cât de sublimă această poveste. Acest popas al morții, în care un poet îşi odihneşte inima în plinătatea de lumină a propriei sale poezii. Ca un Iov îmbrăcat în trufia nefericirii lui. În trufia neputinței de a înțelege, blagian, nu atât drama noastră, cât "singurătatea ascunsă" a lui Dumnezeu în noi. Există în volum, ca şi în textul biblic, o cutremurătoare nedezlegare a lui Dumnezeu de om, aşa cum există şi o înfricoşătoare nedezlegare a lui Hristos de suferință (agonia în versiunea lui Pascal). O scenă memorabilă din carte! Hristos coboară de pe cruce şi se adresează lui Iov, celui din gunoi: "nu de apă, ci de tine mi-a fost sete". De vaietele tale vrea să spună versul! Fiindcă, trec spre înviere prin pustia rănilor tale şi beau, la Cina cea de taină, paharul făcut din lutul tău. Să mărturisim, i-am spus, într-un final, părintelui Dumitru Ichim, trufia desăvârşirii acestui lut. Pe care se află urma sărutului de două mii de ani al lui Hristos.
Se schimbase ceva în viața, în "moartea" părintelui? Cu siguranță. Trecuse o lună de la apariția volumului. La sfârşitul lui iulie, în drumul spre casă, fac un popas strategic la New York. Scopul: să-l aduc în State, la "Întâlnirile de vineri", ale Cenaclului "Mihai Eminescu". Şi, iată, minunea: acolo unde demersurile prietenilor eşuaseră, izbuteşte recunoştința (toate sunt ale lui Dumnezeu!). A fost o seară de vis la "Romanian Garden". Doamne, cum se frângeau euharistic cuvintele şi cum, în negrul veşmintelor, se cuibărea lumina cea neînserată. Cum se desena poezia în hieroglifa trupului duhovnicesc şi cum se sculpta vocea, cu de la sine bucurie, într-o fericită lepădare de sine. Poetul vorbea din adâncul inimii lui Iov. Căuta "limanul ultim din cuvânt" şi ne arăta nouă, celor mulți, cum să nu ne scădem lui Dumnezeu prin umilință. Cândva, omul a purtat, spre Golgota, crucea lui Hristos. Acum, acolo, în acele clipe de tâlhărire a cerului, Hristos, cu siguranță, purta crucea părintelui Dumitru şi-i încuraja "gustul de a fi". Ce mulțumire mai mare puteam avea? Ne-am despărțit spre ora miezului de noapte. Îi rodise pe față un zâmbet de pustnic pentru care viața începea din nou să fie un tot al stărilor de vis. Se întorcea în Canada, pus ca un Iov, în starea lui de început.

Duminica, la Biserica "Sfinții Apostoli Petru şi Pavel", a părintelui Theodor Damian, are loc, în sala socială, obişnuita liturghie de după liturghie. Sunt orele de socializare, de cunoaştere, de trăire

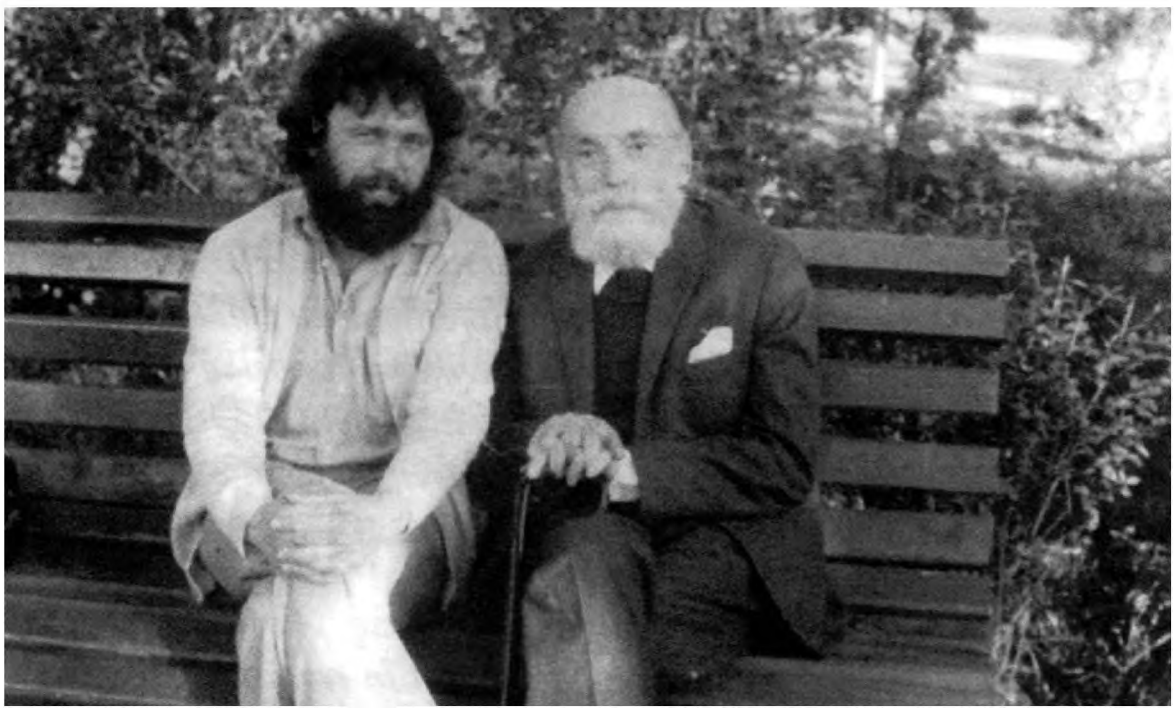
Elena Czedula *Vas*

spirituală şi de vindecare sufletească unii prin alții. Cele de-acum sunt dedicate lecturii din *Psaltirea apocrifă*. Mi-am amintit un mai vechi dialog cu părintele Dumitru Ichim. De câteva luni, îi plecase, în "eternitatea preexistentă" (D. Stăniloae), soția Florica Bațu, sensibila poetă a "înaltelor strigări de albastru" şi a luminilor înfăşurate-n vânt. Îl întrebasem pe părinte, de ce se pleacă argilei spicul, de ce-şi pleacă "genunchiul de lumină" înaintea secerişului! E ultimul gest de reverență pentru ceea ce va fi, a fost răspunsul. Pentru ceea ce, ca "schimbare la față", va fi pâinea euharistică. Bobul de grâu devenit biserică, vedere care vorbeşte şi şoaptă care tace. Naşterea de lumină, de la capătul naşterii din lut. La ineditul recital de poezie, am hotărât, prin urmare, să citesc *Hieroglifa spicului* şi *La frângerea pâinii*. Prima: "Nu lacrima,/ ci steaua unghiului mă toarce:/ "Pământ eşti/ şi în pământ te vei întoarce..."/ Taci, cugete -/ pustiului splendoare de ciulină -/ chiar şi din aur buchea de ți-ar fi,/ să nu-ndrăzneşti să-mi spui/ că-n lut am fost şi-n lut am să reviu,/ că inima-mi/ mai bine eu mi-o ştiu;/ tot timpul după chipul Lui -/ în străvezimi - Lumina/ mi-am limpezit-o strecurând pământul,/ iar de-a rămas din el vreun pic,/ e că m-asemăn cu Cuvântul/ ce L-a semnat pe Dumnezeu/ chiar şi pe porțile de iad/ cu hieroglifa aplecată-n spic." A doua (fragmente): "... dar nu de greutate,/ la amiază,/ spicul de grâu/ se apleacă argilei/ şi nici de povara de rază/ a minutarului./ Nimeni nu i-a zămislit/ cunoaşterii/ clipa ce şi-o clipeşte cântarului/ când către tină îşi coboară/ genele de fecioară./ Ce face atunci - se închină?/ Au e răpită în note înalte de cleştar/ naşterii de lumină?/ "... poate fi, poate fi..."/ peste umăr şopteşte duhul din glie/ zvârlind până la cer,/ din crengile singuraticului păr -/ o ciocârlie/ .../ "Spicul îşi pleacă într-o parte capul/ să audă nevăzute stele în amiaz/ vibrându-şi lacrima-n amar ca roua."/ Era la ora a noua,/ dar vorba e ascunsă de norod,/ că nu e sunet, ci frământ luminii/ ce-a mai rămas de la potirul Cinii/ când spicul de grâu/ îi slujea cu al inimii rod./ Numai în clopotnița paiului/ mai pâlpâiau grelele/ pe care le desferică/ stelele,/ nopților noastre zicu-le./ Spicule,/ când bobului dai formă/ şi-l faci biserică,/ Mirelui care te aduce/ să-i aminteşti că ne-am cunoscut/ la frângerea Pâinii/ pe cruce." Am fost oprit de sunetul strident al unui telefon. Suna, tocmai din Canada, părintele Dumitru Ichim! Întâmplare, coincidență? Nu ştiuse nimic nici despre improvizatul nostru salon de poezie, nici despre minunata-mi pescuire lirică. "Fericită petrecere în sfințenia bobului de grâu" au fost, totuşi, cuvintele lui de despărțire. Şi mi-am zis: cât de frumos ştie înflori, uneori, necunoscutul dintre noi!

■

Nicolae Steinhardt - Sensurile libertății

Alexandru Vlad



Când l-am întâlnit pe Nicu Steinhardt, într-o zi mohorâtă, undeva prin preajma catedralei din Cluj, mi-am dat seama că se întâmplase ceva. Mergea grăbit, nu se uita nici în stânga nici în dreapta. De obicei aflam înainte despre vizitele lui rare, printr-o carte poştală sumară, sau printr-un telefon de la careva, din cunoştinţele comune. Voia să ne vedem, fie în apartamentul lui Virgil Bulat, fie la procurorul Peicin, sau era deja la Medicala a treia şi avea nevoie de o linguriță, două pachete de biscuiți şi ultimul număr din revista „Steaua". Se interna periodic, măcar o dată pe an, îşi făcea analize şi urma tratamente de ameliorare a bolilor cronice de care suferea. Cei care l-am cunoscut ştiu de bună seamă despre această rutină. De data aceasta părea cu totul altceva. Era în jurul prânzului, ploua uşor sau era pe cale să ploaie şi mi s-a părut zgribulit şi preocupat, vulnerabil. Nici întâlnirea cu mine nu l-a făcut să se lumineze prea mult. Nu era însoțit şi era preocupat. Mi-a spus că fusese convocat la Patriarhie şi urma să dea explicații, să i se frece ridichea, şi cu toată îndreptățirea. Ce se întâmplase? Îl vizitase un grup de scriitori la Rohia, le arătase comoara lui ascunsă, cărțile interzise, multe din acestea cu autograful autorilor. Episodul e cunoscut, descris şi de alții, nu intru în amănunte. Mi-a spus componența grupului, nume cunoscute, şi totuşi între ei fusese un informator. Nu-şi putea permite să bănuiască pe cineva, în lipsa dovezilor. Şi, dacă ar fi ştiut cine anume fusese acesta, probabil l-ar fi iertat, cum iertase pe atâți până atunci. Se considera singurul responsabil - fusese naiv, se lăudase, fusese nesocotit. Care anume fusese conjunctura, ce anume se discutase, ce context se crease încât el şi-a divulgat comoara? Pentru că trebuie să fi fost unul, mie nu mi le arătase şi nu pentru că nu avea încredere - la un moment dat m-a întrebat dacă nu i-aş păstra ascuns o copie a *Jurnalului fericirii*. Nu mi-am luat răspunderea, nu eram deasupra bănuielilor unei anume instituții, fusesem cercetat periodic, inclusiv pentru prietenia cu el. N-a insistat, n-a mai adus niciodată vorba despre asta. Dar n-am uitat de ce nu-şi putea permite să bănuiască pe cineva: trebuia să fie liber. N-o spusese cu nicio sentențiozitate, ci mai degrabă ca pe un lucru de la sine înțeles, care nu necesita adăugiri. Evident aveam altă concepție despre libertate, infamul trădător ar fi trebuit deconspirat, pus la zid, şi abia după aceea m-aş fi simțit liber. Nu cumva era puțin fraier, iertat fie-mi cuvântul? „A nu uita că fraier în româneşte vine de la germanul Freiherr, adică om liber. Omului liber îi pasă prea puțin dacă a fost şmecherit de un mişel", avea să mă lămurească el, peste timp în *Jurnalul fericirii*. Dar pe moment mă întrebam ce înțelegea prin libertate omul acesta firav, care după ce făcuse temniță grea alesese de bună voie recluziunea în incinta unei mănăstiri?

Nu l-am întrebat niciodată, dar, în timp, am dat peste nişte pasaje în Petre Țuțea, care păreau ciudat de potrivite. *Unde este omul, în imanență, absolut liber? Într-o bisericuță de lemn din Maramureş...* Sau: *Omul e liber şi eliberat numai în templul creştin, acolo, în ritual, când se comunică tainele care îi învăluiesc deopotrivă şi pe sacerdot, şi pe credincioşi. Ca să fii cu adevărat liber, trebuie să înlocuieşti infinitul şi autonomia gândirii cu credința în Dumnezeul creştin. „Robeşte-mă, Doamne, ca să fiu liber."* (Imitatio Christi). Şi apoi am ajuns chiar la Steinhardt. „Cine se luptă pentru libertate se luptă pentru Dumnezeu", va cita el din Bălcescu, frază pe care aproape nimeni n-a observat-o în *Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul*. Într-un fel de top al condițiilor (condiție, ca în *Condiția umană*) va trece pe primul loc din trei: creştinul dezrobit de păcat şi prea puțin lacom de bunuri pământeşti. Citează des şi din Ioan (8; 32) „iar adevărul ne va face liberi" şi în acelaşi timp ne descătuşează nu numai din robia păcatului ci şi din jugul (care nu-i uşor) şi de povara (care nu e bună) a fleacurilor, susceptibilităților împunsăturilor amorului propriu. Dimensiunea religioasă a revelației lui îmi scăpa, o respectam, dar îmi scăpa. N-a încercat să-mi deschidă ochii, mă lăsa aşa cum eram, să-mi descopăr singur căile şi cu vârsta să încasez lecțiile mele. Respecta diferențele dintre noi, incompatibilitățile. Rar ne vedeam cu el oameni care nu aveam ce discuta între noi prea mult, deşi cunoştea mulți oameni la care nici măcar nu m-aş fi gândit. Cu mine discuta despre literatura de limbă engleză, uneori despre greii literaturii anglo-saxone, dar şi despre romane polițiste sau de spionaj, recunoscând că îi plăceau foarte mult. De altfel din biblioteca mănăstirii Rohia aveam să citesc câteva din romanele lui John Le Carré, greu de găsit. Aprecia întotdeauna dacă discuția avea o anume vioiciune, o undă de frivolitate, măcar în ton. Libertatea - să rămână spațiu pentru ludic.

Şi aveam să constat, cu timpul, că avea un acut simț al libertății. El care se supunea, mi se părea mie, de bună voie atâtor constrângeri: de la constrângeri alimentare (datorită bolii „de mațe" cu care rămăsese din puşcărie - o colică intestinală, se pare) până la constrângerile vieții monahale. Libertatea este să nu îi cedezi fricii (Pentru alții ar fi definiția curajului). Considera acceptarea morții una din premisele esențiale ale libertății. Poate chiar a curajului. Dar chiar dacă acceptarea morții este una din armele imbatabile ale curajului moral, trupul nostru nu acceptă moartea aşa de uşor. Nicu Steinhardt era de multe ori temător, în fața primejdiilor mici. Şi pe câte de mari erau aceste temeri, pe atât de mare trebuie să fie curajul cu care le înfrunți. „Libertatea este o noțiune clară, autonomă, nevasală niciunui alt concept, mai ales vreunuia înceţoşat şi ambiguu, cum ar fi necesitatea ori altele tot cu înțeles plurivoc", declară el răspicat într-un interviu acordat lui Radu Săplăcan pentru revista *Astra*. Libertatea - totodată osândă şi privilegiu - ne confruntă cu alegerea, altfel spus, cu angoasa şi riscul, la orice pas." Şi în alegere trebuie să fii decis. Mai mult ca sigur că îl preocupa cine fusese turnătorul (primejdioasă specie, vezi atenția pe care o acordă cazului lui Iuda - învățase asta ca orice fost puşcăriaş), dacă nu de altceva măcar pentru a-i deroba pe cei nevinovați, dar bănuiala orbească nu şi-o putea permite.

Ce voise el să-mi spună era că dialectica bănuielii, mai ales aceea infinită a bănuielii fără dovezi, capcana presupunerilor, l-ar fi înrobit. Se opunea gândului, aşa cum avertiza într-un eseu, referindu-se la o piesă a lui Eugen Ionescu, că nu trebuie să deschizi uşa celuia care te întreabă dacă vecinul tău se numeşte Malot sau Malod. Capcana aceasta trebuie refuzată de la bun început. O spune clar şi în eseul „Suflet de rob (Sau taina libertății)", care se poate citi în *Monologul polifonic*, apărut la Dacia în 1991. Libertatea este evitarea incertitudinii. „Totul, pentru noi, este cum să evadăm din camera închisă şi din infernul dialecticii," spune el undeva în *Jurnalul fericirii*. Lipsa libertății l-ar pune în situația să nu-şi poată respecta propriile rigori (loialitate, etc.), şi aceasta ar fi drama cea mai mare, inacceptabilă.

Nu vorbea despre libertatea creştină, aceasta este un lucru mai complicat, despre care Steinhardt se pronunță, dar care pe mine mă depăşea, mă depăşeşte.

Când a fost prima oară la mine, s-a uitat curios la cămăruța aceea ticsită de cărți, în care abia încăpeau patul şi masa de scris, o garsonieră de confort IV, nici chiliile unei mănăstiri nu puteau fi mai mici. O cameră e atât de mare pe cât de mare e perspectiva pe care o ai de la geam, a ținut el să mă consoleze. E evident, un geam deschis (şi încă unul cu perspectivă) e mai mult decât o barcă desenată pe peretele puşcăriei - în care te urci şi dispari spre libertate.

N-am fost învățăcelul lui din niciun punct de vedere: nici în ale credinței, nici în ale filosofiei ori literaturii. N-a încercat să corecteze nimic de la mine, deşi erau atâtea de corectat. Odată, când m-am plâns că mă dureau genunchii de la gresia tare a bisericii în timpul miezonopticii, mi-a spus cu o oarecare asprime: „N-o să-ți strice!" Doar atât. Ce ne lega era o prietenie, glumeam mult împreună, îi ridicam tonusul, eram egali şi mă simțeam foarte liber. Asta putea să-mi spună ceva despre accepțiunea pe care o dădea el noțiunii de libertate. ■

Gadget-urile artei
Criteriile excelenței (I)

Vasile Radu

Domnului Ştefan Vuza, analist al valorilor economice şi manager al afacerilor.

Pornesc de la un paradox: anual, se plătesc prețuri uluitoare pentru operele de artă, fie că vorbim despre artişti vechi sau contemporani, dar o carte precum *Criteriul calității în artă* (Editura Meridiane, Colecția *Curente şi sinteze*, Bucureşti, 1980) este oferită abundent online la ridicolul preț de 10 lei. Şi nu o cumpără nimeni! Operele achiziționate merită să fie numite *gadget*-uri şi numai pentru motivul performanței băneşti atinse prin achiziționarea lor sau pentru noutatea apariției lor pe piață. Din „Topul 100" al celor mai bine vânduți artişti români, în perioada 1995-2012 primele trei locuri au următoarea poziționare: 1. Nicolae Grigorescu - 4.629.737 euro; 2. Nicolae Tonitza - 3.123.847 euro; 3. Gheorghe Petraşcu - 2.282.804 euro. La aşa mulți bani, poți bănui că decizia de a cumpăra artă nu este un simplu moft. Oare cei care au făcut pasul riscant de a achiziționa una sau alta din lucrările evaluate la sume cu 4 sau 5 zerouri în euro s-au lăsat convinşi numai de campaniile publicitare ale caselor de licitație, de sfaturile specialiştilor şi s-au zgârcit la cei zece lei cât costa cartea mai sus amintită? Dacă sfaturile autorului cărții, Jakob Rosenberg, nu furnizează „rețeta" infailibilă a criteriilor de apreciere ale valorii, este de la sine înțeles că o asemenea decizie nu poate fi dictată numai de o oportunitate de moment sau de umorile unor stări de spirit imediate, mult mai simplu de atins decât însuşirea prin studiu a criteriilor pe care trebuie să le aplici singur pentru a avea perspectiva corectă a celei mai bune investiții.

Învățați cu noi „bursa" artei şi recunoaşterea valorii ei pentru a vă proteja de riscurile pe care vi le asumați lăsându-vă pe mâna „brokerilor"!

Această creştere senzațională a prețurilor operelor de artă este adeseori înşelătoare şi creează un sentiment de incertitudine în ce priveşte valoarea reală a acestor lucrări. Persistă încă îndoiala că o lucrare, odată vândută, poate atinge prețuri mai mari la o eventuală revânzare. Şi, în orice caz, această creştere nu poate fi liniară în timp! În perioadele de creştere economică susținută, prețurile lucrărilor de artă urmează acelaşi *trend*. În perioadele de recesiune economică, ele se relaxează, iar arta are rolul de a amortiza pierderile, acționând ca un recul. Ea conservă „energia" economică în scădere şi o pregăteşte pentru o „relansare" în viitor. În Statele Unite există posibilitatea de a returna lucrarea achiziționată dacă în termen de 3 ani valoarea acesteia nu a crescut, conform „miracolului" principiilor „mai trage o dată!" sau „ocheşte mai bine! " O astfel de condiție contribuie la seriozitatea acestui comerț şi înlătură o parte din riscuri!

E bine să cumperi acum!

Tocmai de aceea, cel mai simplu „truc" pentru a nu te păcăli este să recunoşti valoarea „obiectivă", „imuabilă" a operei şi potențialul acesteia de a se „activa" devenind astfel foarte „atractivă", prin aplicarea unei „judecăți de valoare" care identifică în fiecare lucrare „calitatea" care o menține în permanență „interschimbabilă" cu celelalte lucrări de artă, la un standard care nu este regresiv în competiția comercială.

Criteriile valorii în artă

Criteriile valorii nu au în vedere prețurile de vânzare ale lucrărilor, ci se referă la *valoarea estetică*, cu alte cuvinte, la „calitatea" lucrărilor. Aceasta nu are nimic de-a face cu prețul de vânzare! Calitatea operei trebuie cunoscută de cel care cumpără, pentru a nu fi atras riscant în jocurile pieței prețurilor. Prețurile mari nu înseamnă neapărat mai multă muncă, mai multă inteligență, mai multă performanță, mai multă calitate, mai multă valoare. Mecanismul influențării lor înseamnă adeseori să acționezi nu asupra obiectelor puse în vânzare prin truda unor studii suplimentare şi cercetări aplicate, pentru a descoperi o nouă valoare sau originalitate, conferind lucrărilor un loc mai potrivit în *ierarhia valorilor*, ci să provoci cumpărătorul la actul acceptării competitivității, înlocuind valoarea operei prin mecanismul ei publicitar, acționând asupra capacității ei de atracție, cu efect imediat asupra creşterii prețurilor. Concentrând cumpărătorii şi stimulând voința lor de achiziție, provocând competiția, se pot amplifica prețurile. Asupra valorii *intrinseci* a operei, astfel de strategii „ieftine" ale pieței nu sunt valabile. Aşa cum *gadget*-urile pieței electronice seduc prin noutatea lor, prin excelența lor funcțională, prin capacitatea lor concurențială, declasând vechile poziții şi întâietăți, tot astfel arta produce *gadget*-uri care nu sunt simple „efecte" de piață, manevrate prin marketing, artefacte identice celor vechi, sau nesemnificativ diferite, inducând rezultate noi din modificarea configurațiilor pieței de artă care aruncă în luptă noi şi noi competitori sau originalități artistice prin „moda" ultimei noutăți".

Jan van Eyk, *Portretul soților Arnolfini* (1434), ulei pe panel de stejar, 82,2 x 60 cm, National Gallery, Londra

Criteriul calității materiale

Criteriul de „calitate" este legat de noțiunile de „gust", „frumusețe" sau „stil". Prima este un factor subiectiv al aprecierii calității artistice, celelalte două sunt legate de tradiție şi şcoală, reprezentând factorii obiectivi ai calității artistice. Gustul presupune o reacție personală de respingere sau de apreciere față de operă, dar „calitatea" operei trebuie să fie rezultatul unei „cunoaşteri obiectivate", rezultată din compararea obiectivă a unor factori precum originalitatea invenției şi superioritatea compoziționlă şi tehnică a realizării operei, calitatea ei materială, aplicația profesională şi ideile ei. Acestea dau fiecărei opere un caracter „unic" al calității care poate fi „intuit" imediat, chiar dacă nu poate fi definit sau descris. Acesta se obține în timp, printr-un exercițiu asuiduu de analizare a operei şi de recunoaştere a valorii ei.

Fiți sceptic în analiză! Feriți-vă să cedați primului impuls! Nu dați curs primelor emoții, adjudecând opera!

Spre deosebire de bursa valorilor mobiliare în care analiza se întemeiază pe buna cunoaştere a pieței şi pe criterii perfect comensurabile, „bursa artei" induce un puternic factor disturbator al analizei - emoția artistică proprie sau subiectivitatea cumpărătorului.

Cel mai simplu lucru este să pornim prin analizarea suportului material al operei de artă. Aceasta necesită un efort sistematic şi rațional. Iată, un exemplu:

De ce lucrările vechilor maeştrii sunt mai valoroase decât ale celor noi?

„Obiectul de artă" numit pictură tradițională (veche) are în compunerea sa următoarele elemente: suportul, format din şasiu de lemn, pânză, hârtie, carton etc., grundul, stratul pictural, un „medium" tehnic - liant - alcătuit din pigment cromatic care, prin uscare, formează o peliculă rezistentă mecanic, de o anume elasticitate, fluiditate, transparență care aderă la suportul şi grundul cu care acesta este acoperit, şi verniul (substanțe organice transparente sau gălbui, solubile în solvenți sau uleiuri sicative) formând o peliculă protectoare peste stratul de pigment.

Pictarea în vechea manieră este operația prin care pigmentul în amestec cu liantul acoperă în straturi succesive cu ajutorul pensulei, spatulei, cuțitului sau degetelor artistului suprafața suportului într-o anumită ordine dictată de motivul pictat, de subiectul sau ideea pe care doreşte artistul să o reprezinte pe suport. Această operație este influențată de capacitatea de percepție şi de acuitatea vizuală a artistului, de viteza de execuție, de forțele inerțiale ale mâinii, de abilitatea şi manualitatea mişcării, obținute printr-o practică îndelungată, şi de alte elemente imponderabile, mai greu de cuantificat, precum sensibilitatea emoțională şi capacitatea intelectuală a autorului. În primele decenii ale secolului al XV-lea, pictorul Jan van Eyk înlocuieşte liantul din pictură tradițională preparat din albuş de ou (tempera) cu uleiul de in, ceea ce îi conferă acestei tehnici noi calități de expresie şi execuție (*Soții Arnolfini*, 1434). De-a lungul celor 500 de ani care au trecut de la inventarea acestei noi tehnici a picturii, aceasta s-a perfecționat necontenit prin contribuția a sute de artişti din diferite epoci. Cunoaşterea şi aplicarea acestei tehnici - devenită extrem de sofisticată - a dus, în timp, la creşterea prețului

Black Pantone 253 U

acestor opere. Dar, nu numai atât: calitatea, raritatea şi valoarea materialelor componente ale stratului pictural au înrâurit creşterea preţului picturilor.

La creşterea preţurilor lucrărilor au contribuit calitatea şi proveniența pigmenților, aceştia fiind preparați de artiştii înşişi prin tehnici şi metode proprii. De pildă, pigmenții albaştri erau obținuți din minereurile numite „azurit" (carbonat bazic de cupru) şi „malachit", care de fapt este un azurit alterat. În secolele trecute, cea mai importantă sursă de azurit era localizată în Ungaria şi era căutată de toți artiştii din vechea Europă care foloseau pictura în ulei. „Albastrul de Voroneț" - folosit la pictura exterioară a bisericilor din Bucovina - arată că acest mineral s-a găsit şi aici, fiind folosit în pictura murală. A fost creat şi un pigment artificial care a înlocuit importul din Ungaria (albastrul de Bremen), după cel pe care îl folosiseră înainte şi anticii (albastrul egiptean sau albastrul pompeian). Albastrul ultramarin se extrăgea din mineralul „lapis lazzuli" şi se găsea în minele din Persia şi China, Tibet şi nordul Afganistanului. Costurile pentru obținerea acestora erau imense, toate intrând în calculul prețului de vânzare, şi duceau la creşterea valorii picturilor. În secolul al XIX-lea, cererea de pigment pe piața franțuzească (datorată faptului că Parisul devenise o capitală a picturii) a făcut ca un kilogram de lapis lazzuli să coste între 2000 şi 3000 de franci. În anul 1824, Societatea pentru încurajarea industriei din Paris a instituit un premiu de 6000 de franci pentru cel care va descoperi un nou procedeu mai ieftin de fabricare artificială a ultramarinului natural, la un preț maxim de 300 franci/kg. La 3 decembrie 1828, francezul Guimet primeşte premiul, după ce invenția sa este atestată de Academia Franceză, iar autorul deschide în 1831, la Lyon, prima „uzină" de ultramarin. Tot în acelaşi an apare o fabrică de ultramarin în Germania, autorul „afacerii" fiind Gmelin. Aşa s-a întâmplat şi cu pigmenții albi (calcit, aragonit) descoperiți în locurile cele mai neaşteptate de pe globul pământesc, în plin elan al colonizărilor. Sortimente de alb veneau din Champagne, Meudon (Franța) sau Spania. Un alb special era „albul de plumb" (ceruza sau albul de Kremnitz, „biacca" în italiană, care, prin încălzire la temperaturi înalte, se transformă în miniu de plumb, de culoare roşu portocaliu). La fel ocrurile, galbenurile erau extrase prin proceduri tehnice diferite, mai ales termice, sau erau importate din diferite locuri de pe glob unde se descoperiseră zăcăminte minerale. În mod firesc, prețurile acestora erau foarte înalte. Roşul de garanță era preparat din „alizarină" extrasă din planta „Rubia Tinctorum", care se cultiva în Grecia, Franța, Italia, Asia Mică. Pigmenții bruni aveau la bază „umbra de Cipru", prin calcinare aceasta devenind „umbră arsă". Asfaltul însuşi, care este o rocă naturală amestecată cu hidrocarburi numite nafteno-aromatice şi parafino-aromatice, se găsea în stare solidă sau semi-solidă în Trinidad, Caucaz şi pe malurile Mării Moarte sau Siria. Rembrandt l-a folosit ca „brun de glasiu", fiind apoi preluat în exces de artişti în secolul al XIX-lea.

Lianții organici nu erau mai uşor de procurat, dar erau obținuți prin proceduri chimice anevoioase (rafinare). Uleiul de in, uleiul de nucă, uleiul de mac, amidonul, guma arabică, cleiul de vişin, albumina (extrase din zerul de lapte sau chiar din serul de sânge), cleiul de iepure, cleiul din piele, toate erau rezultatul unui îndelung proces tehnologic, ceea ce făcea ca prețurile lor să fie mari. La fel *sicativii* (compuşi ai unor metale precum plumbul, cobaltul, manganul, introduşi în uleiuri, care făceau să crească sicativitatea lor, accelerând procesele de uscare ale suprafețelor pictate), *plastifianții* (esteri ai acizilor ftalici) care produc adiția plastifiantă a stratului de culoare, *verniurile* (alcătuite din „răşini moi": damar, terebentină, ulei de in, ceară, „balsamuri", diverşi solvenți organici), obținute din specii rare de plante sau arbori răspândiți pe toată suprafața lumii, cu rol de acoperire şi conservare, *răşinile naturale* şi *uleiurile volatile* erau tot atâtea substanțe greu de procurat care, alături de efortul material pentru procurarea lor, procedeele de extragere şi de fabricație, transportul, raritatea lor, contribuiau la creşterea prețului operei de artă, făcând arta inaccesibilă unei bune părți a societății. Putem spune că pictura în ulei s-a dezvoltat în primii ei 400 de ani de evoluție într-o permanentă criză a pieței materiilor prime necesare practicării ei. ■

„Glosse" despre o expoziție
(Ioachim Nica, la „Artexpert" Gallery)

Viorica Guy Marica

Distins grafician, specializat la Viena, - bucurându-se de unanimă notorietate -, profesor şi rector al Institutului "Ion Andreescu", - având multiple participări la expoziții din Statele Unite, Germania şi Ungaria -, autor de cronici, ilustrator de editură, de asemenea, colaborator la publicații locale, naționale şi străine, Ioachim Nica ne-a oferit de această dată cel mai surprinzător dintre evenimentele sale creatoare. Anume, o expoziție de pictură, constituind, într-adevăr, o explozie de culoare.

Părăsind subit domeniul său predilect, ce s-a impus printr-o abordare subtilă a armoniilor în alb-negru, cu treceri prin rafinate game de griuri, artistul se regăseşte, în modul cel mai firesc, într-un univers pictural, abordat cu o neaşteptată anvergură şi forță de expresie.

Apelând la variațiuni de temă şi la tehnici, încercate cu siguranța unei impetuoase şi strălucitoare inspirații cromatice, scăldată în zenitale magii, imaginile sale multiple ne cuceresc. Un domeniu ce nu părea a-i fi foarte familiar, relevă o latură a personalității sale, bogată şi fructuoasă, validată pe neaşteptate.

Reafirmându-se, cu brio, la o vârstă relativ înaintată, Nica ne introduce într-o lume de impresii extrem de personale, lăsându-se furat, cu un soi de voluptate, de o virtuozitate experimentală *suis generis*. Temă majoră, amintind pe undeva impresionismul, peisajul, în interpretarea originalității sale, ne călăuzeşte spre evidența unor noi posibilități plăsmuitoare. Mustind de forță şi pricepere, artistul se desfăşoară cu admirabilă dezinvoltură, apelând însă, implicit, la stricta disciplinare a emoțiilor sale proaspete.

Neîndoielnic, suita *Căpițelor de fân,* reluată în varii ipostaze, dar cu egală coerență stilistică şi o anumită economie a efectelor de solarizare, - oricât de spectaculare s-ar adeveri -, atrage, de la bun început, interesul. Fascinația luminozității zenitale operează suveran în viziunea sa, ocolind însă pulverizarea formelor, proprie impresionismului şi păstrând, integral, corporalitatea volumelor. Ceea ce frapează este, dimpotrivă, profilarea netă a contururilor într-un măiestru joc al reflexelor toride sau răcoroase. O viziune lapidară, cvasi-simbolică, a peisajului campestru, magnetizează atenția privitorului prin simplitate compozițională, dar şi selecția efectelor.

Apar, desigur, şi privelişti mai ample, cu o perspectivă mai generos deschisă, ca în peisajul, laconic intitulat, *Fum,* ori imagini umbroase (*Din amintire, codrii, Tuia*). *Ceață pe lac,* alternează orizontul, în modul cel mai inspirat şi subtil, cu amăgitoare depărtări şi masele vegetale ale primplanului, conturând suprafața apei stătătoare.

Deosebite sunt *Interioarele,* cu gemene stilizări, suprapuse pe verticală. Aspecte familiare ale unor mere, aproape antropomorfizate, şi evocarea unui peisaj iernatic, se învecinează cu un umor, oarecum ironic.

În sfârşit, dincolo de sursele tematice citate, extrem de importante şi convingătoare ni se par *Nudurile feminine,* cu grupări concentrice sau disparate a două ori trei modele. Ele respiră o sănătate viguroasă şi o frumusețe stenică, dincolo de estetismul clasic al corpului uman. Carnalitatea lor este superbă, dezvăluind o inexpugnabilă vitalitate a feminității, oferindu-se în goliciunea unei frumuseți de neatins. Alternate sau adunate concentric, ele sugerează plenitudinea unor fructe învoalate, a unor monumentale pere, reunite pe un platou rotund (*Conversație).*

Ioachim Nica *Căpițe*

Indiferent de anotimp, - vară ori iarnă -, receptarea liberă sau metaforică a siturilor, ca în *Proiect pentru Eden,* rafinat stilizat sub imperiul unei chemări poetice, universul naturii ne întâmpină triumfător sub aripa unui cer benign. O convingere profundă, hrănită de ciclul vital a ceea ce, - deşi este fugitiv şi pieritor -, reînvie necurmat sub impulsul viabilității eterne, ni se înfățişează cu forța plenară a unei lumi mereu atinsă de caducitate, dar care renaşte constant.

La o vârstă la care, unii poate că au abdicat de la contactul inspirator cu natura cea veşnic vie, Ioachim Nica se lasă stăpânit de o certitudine contagioasă şi de un apetit existențial, ce refuză a se dezminți. ■

Black Pantone 253 U

Paradigma dialogică și „cronotopul postbabelic”

Adrian Dinu Rachieru

„Cunoaşterea dialogică e o întâlnire”
(M.M. Bahtin)

Propunându-şi a detecta, cu minuție analitică şi blindaj teoretizant, *Structuri*-le *dialogice în romanul românesc din secolul al XX-lea*, periplul Alionei Grati, cadru universitar la Chişinău, rod al unui efort documentaristic sisific, reuşeşte performanța de a propune interesante conexiuni, cercetând în rama *paradigmei dialogice* romanul românesc (interbelic şi „postbabelic”) dar şi romanul basarabean, prin câteva nume de referință, sfidând, în pofida decalajelor, prin experimente literare polemice, monologismul ideologic. Or, arhitectonica romanului românesc dobândeşte de-a lungul veacului trecut un „caracter tot mai perspectivat” (demonstrează autoarea), vădind, odată cu multiplicarea modelelor ontologice, polifonism şi interactivism.

Evident, d-na Grati desfăşoară o argumentație strânsă, pornind de la teoria bahtiniană şi întocmind, scrupulos, un „dosar al recepției”. Afirmând, întemeiat, că structura şi poetica romanului (un gen proteic, dominant) sunt supuse unor „reformulări permanente” (atât în sensul rafinamentului estetic cât şi al experimentului formal), autoarea invocă, de pe baricadele *criticii dialogice* (a bahtinologiei, cu deosebire), transpunerea literară a dialogismului şi modul în care modelul dialogic „funcționează” pe teren românesc. Analiza dialogică a romanului (fie că e vorba de un *dialogism interacțional*, fie că avem în vedere *dialogismul intertextual*) porneşte de la premisa că lumea romanului modern este una a *omului dialogal*, deschis spre celălalt. Motiv, aşadar, de a purcede la un dialog cu „memoria genului”, de a aşeza sub lupă relația dialogism / intertextualitate şi de a identifica strategiile dialogice. După cum, aprofundând structurile dialogice în romanul românesc, semnatara lucrării dedică celor nominalizați (ca autori reprezentativi) mici sinteze, portrete lacunare, dar cu titluri bine alese din oferta prozastică: Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, Mateiu Caragiale şi Urmuz (pentru segmentul interbelic), respectiv George Bălăiță, Nicolae Breban, Mircea Horia Simionescu şi Mircea Nedelciu, în cazul romanului postbelic. Important ni se pare că d-na Grati propune, în premieră, o analiză comparativă examinând competent romanul basarabean, cu vizibile eforturi integrative în postsovietism (Paul Goma, Vladimir Beşleagă, Aureliu Busuioc, Vitalie Ciobanu, Emilian Galaicu-Păun). Echipată cu o luxuriantă bibliografie, cercetată acribios, dovedind un impresionant travaliu şi oferind concluzii care se reține, lucrarea d-nei Aliona Grati, convergând eforturilor de „a aduce acasă” (în sensul unui *spațiu cultural comun*) literatura basarabeană, vădeşte tocmai disponibilitate dialogică. Această disponibilitate corespunde, de fapt, noii viziuni asupra lumii (de esență, polifonică), fecundând, cu rezultate remarcabile, gândirea secolului trecut. Şi confirmând, aşa cum pe bună dreptate subliniază autoarea, că „şi cultura românească are dialogiştii săi”.

Înțelegând limba ca polifonism şi aflând în *cuvântul dialogic* cel mai înalt grad de socialitate, esteticianul şi filosoful M. M. Bahtin a pledat convingător, de-a lungul unei vieți, pentru discursul dialogic şi cuvântul „bivoc” / bivocal (anunțate în lucrarea despre Dostoievski, ulterior dezvoltându-şi teoria în cadrele *stilisticii sociologice*, ca produs derivat); ceea ce, în timp, a devenit, sublinia Marian Vasile, „o descoperire unanim apreciată”. Am putea spune că *voința de putere* a supraomului lui Nietzsche a devenit *voința de dialog*; iar contextul dialogic, întins între trecutul nelimitat şi viitorul nelimitat, nu cunoaşte granițe. *Omul dialogic* poate reînvia, astfel, în *timpul mare* al Istoriei, sensuri uitate, vestind „sărbătoarea renaşterii”.

Negreşit, hermeneutica textului literar este strâns legată de conceptul de dialog, ne previne autoarea. Oare nu Bahtin afirma că orice înțelegere este dialogică? Or, în poetica dialogică a savantului rus, C. Thomson vedea tocmai „înzestrarea celuilalt cu voce”. E drept, fie pentru a atinge *consensul universal*, cum ar fi vrut Habermas în *Diskurs*-ul său, fie pentru a căuta *dezacordul*, potrivit vrerii lui Lyotard. Iar romanul ca gen proteic şi model literar dominant, ca „rețea interactivă a conştiințelor” (potrivit definiției lui Bahtin) se deschide înțelegerii dialogice. Însuşi autorul va adopta *poziția dialogală*, meritul lui Dostoievski fiind cel de a fi propus un „nou model”. Model care, paradoxal, respinge *canonul de gen* şi se înfățişează, afirma tot Bahtin, ca „o formă tipică de extindere maximală a anunțului”.

Preluat şi amplificat de poetica europeană şi nord-americană, Bahtin va fi, inevitabil, „deformat”. Şirul gânditorilor care văd viața ca *eveniment dialogic*, ca existență în comunicare este impresionant. Şi Aliona Grati trece în revistă, cu onestitate, astfel de contribuții. Gadamer, de pildă, consideră aptitudinea pentru dialog „o înzestrare naturală”. Heidegger vorbea despre „ființarea în lume” (*Dasein*) iar în antropologia lui Buber *relația dialogală* (celebrul „între”) îşi arogă predominanța. În fine, „popularizatorii” teoriei dialogice, cei care s-au îngrijit de „exportul” lui Bahtin în alte spații culturale sunt, în primul rând, indubitabil, Julia Kristeva şi Tzvetan Todorov. Dacă sistemul bahtinian, înțeles ca *matrice dialogică*, asigura centralitatea *limbii-ca-dialog*, fenomenul dialogismului include şi dialogul între texte. Adică ceea ce va propune, în 1966, fireşte, pe „tulpina teoretică a lui Bahtin”, Julia Kristeva vehiculând termenul de *intertextualitate* (ca dialogism imanent), devenit concept fundamental în postmodernitate şi stimulând exploziv cercetările semiotice ale anilor ’70. Revalorificarea ideilor lui Bahtin nu putea ignora „lanțul textual”; sau, cum spunea T. Todorov, cunoaşterea „în relație”, *interpretarea ca dialog* de vreme ce criticul, oricare ar fi el, vorbeşte *împreună* cu operele literare (interlocuție). E lesne de presupus că polifonia vocilor, acea „rețea de voci” des pomenită în lucrare, cu argumente îmbelşugate, distruge *unitatea monologică a operei*. Ceea ce nu înseamnă că viziunile multiple, intrând în relație dialogică, ar spulbera *unitatea de sens* a operei. După cum cercetarea structurilor dialogice, avertizează cu îndreptățire d-na Grati, vine în *completarea* analizelor intertextuale.

Cum spuneam, Aliona Grati, după ce fundamentează *dialogismul în roman*, îşi ilustrează demonstrația survolând arhitectonica romanului românesc, identificând structurile dialogice şi insistând pe cronotopul oraşului (în segmentul interbelic). E vorba, desigur, de bătălia lovinesciană pentru citadinizare, pentru „o poezie epică urbană”, trecând – în cazul Hortensiei Papadat-Bengescu – de la subiectiv la obiectiv. Sau, analizând *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu, A. Grati va evidenția preocupările lui Camil pentru „noua structură”, înlocuind omniscienta balzaciană cu relativizarea instanțelor narative. Sub iradiație proustiană (exagerată de comentatori, crede Aliona Grati), febricitantul Camil Petrescu s-a vrut un reformator al romanului. Temperament tumultuos, confiscat de frisonul interogativ şi fanatismul intelectualist, el – ca zelator al „autenticității” – a cultivat literatura de formulă subiectivă, iubind cerebralitatea. Este adus în discuție şi cazul Eliade, exemplificând – prin *Maitreyi* – dialogul intercultural. Insațiabilul Mircea Eliade, cu năzuințe enciclopedice, se simțea responsabil pentru întreaga generație tânără, cea mai „făgăduitoare”, cea care s-a vrut o *generație a posibilităților nelimitate*. Chiar dacă G. Călinescu, iritat de aceste turbulențe, o califica drept o „insurecție de colegieni”, din rândurile ei au răsărit (şi au rămas!) în cultura noastră nume grele. Însuşi Eliade, prin efortul său integrator, sfidând specialismul îngust, viziunea-tunel, sondând straturile fondului comun, a propus sinteze vaste şi a înțeles cultura română drept un spațiu-punte; o cultură, aşadar, cu rol medial, dialogică cu necesitate între Orient şi Occident. Optând pentru literatura existențialistă, Eliade ne oferă „ipostazele lui Allan” în timp ce Mateiu Caragiale vizează autenticitatea estetică, alimentând în posteritate discuții abundente în privința *Crailor*, întreținând şi un veritabil „cult matein”. Dacă romanul, subliniază din nou Aliona Grati, este „un proiect esențial dialogic”, criza limbajului află în Urmuz, prin *Pâlnia şi Stamate*, ilustrarea dialogului parodic, aducând în scenă personaje „mecanomorfe”.

În fine, *romanul postbelic ca lume postbabelică* este exemplificat prin cărți semnate de George Bălăiță, N. Breban (doar cu *Don Juan*, dezvoltând donjuanismul narativ), Mircea Horia Simionescu şi Mircea Nedelciu. Un tehnician fantast, un „Joyce român” (cf. Zoe Dumitrescu-Buşulenga), pendulând între locvacitate şi experiment, iubind jocul simetriilor s-a dovedit a fi George Bălăiță. Gândit în dublu registru (banal / magic), oblomovianul Antipa, eroul / antieroul său din *Lumea în două zile* poartă nimbul lumii domestice (căminul) dar şi proza carnavalescă (cârciuma lui Moiselini) într-o lume atinsă de plictis şi caraghioslâc. Ca roman etajat, propunând un subtil joc de oglinzi, îngemănând mirajul ludic cu demiurgia jovială, bufoneria şi tragedia, farsa şi gravitatea, grotescul şi sărbătoarea, *Lumea în două zile* îmbrățişează caleidoscopia realității; „a doua zi” ar fi, de fapt, vesiunea negativă a primei părți. Potrivit unor „confesiuni” recente (v. *România literară*, nr. 24/2 iulie 2010), prozatorul a fost provocat de o întâmplare petrecută la Hanoi, când un bătrânel negustor de antichități i-a oferit o statuetă care „negocia cu moartea”. De unde şi statutul lui Antipa de „funcționar al neantului”.

În privința lui Breban, remarcabilă se vădeşte, în timp, *pulsiunea creației*, împinsă chiar în fanatism literar (romanesc). Spirit orgolios, cu pulsiuni paranoide, contrariant prin masivitatea operei şi, nu mai puțin, prin spectaculosul biografic, aluvionar şi faimos, intrând în „seria răsfățaților” (Al. George), sedus de meseria „de a descrie”, mânat de plăcerea vicioasă de a experimenta impostura, plonjând în psihismul abisal, Nicolae Breban trăieşte sub

Black Pantone 253 U

fascinația romanului. El este, indiscutabil, un prozator puternic, de cursă lungă, propunând cezura, un *pariu tipologic* (acele „rupturi" caracteriologice, deturnând „eul genetic", sfidând logica internă a romanului) şi crezând, nedezmințit, în viitorul genului tărăgănat chiar dacă multe Casandre de serviciu anunță tunător, cu o bucurie răutăcioasă, moartea romanului.

Expediat sub eticheta dialogului imaginar, cu „antecedente culturale canonizate", Mircea Horia Simionescu eliberează o imaginație interactivă, râvnind farsa superioară şi parodiind literaritatea. Recunoscut drept un postmodernist *avant la lettre* (fireşte, în context românesc), oferind scrieri cu statut hibrid, suspectate de repetitivitate, de cert rafinament livresc, membru al *Şcolii de la Târgovişte* (grup literar colegial, fără lider), Simionescu se vrea fantezist şi parodic, atacând un repertoriu larg de teme şi motive prin exhibarea ironică a tehnicilor literare, relativizând viziunea şi cultivând, cu temperanță, aura sentimentală; încât prestația sa, dincolo de prezența deseori excentrică, a fost, îndreptățit, taxată drept „pre-postmodernistă". Îmbrățişând formula „transmisiei directe", Mircea Nedelciu - component de vază al grupului desantist - a reuşit, prin textuare, desacralizarea ficțiunii, fiind *primul prozator programatic posmodernist* (evident, în cadrele literaturii române). Cu sensibilitate sociologică, înțelegând literatura ca „practică semnificantă", disociind între *valoarea de schimb* şi *valoarea de întrebuințare în opera literară* (cum suna titlul lucrării sale de licență, în 1973), autorul *Tratamentului fabulatoriu* a inovat şi promovat, în cărți demonstrative, o rețetă de succes. Ea presupunea, în numele voinței autenticiste (reumanizare), democratizarea relației dintre autor / personaj / cititor, încorporarea dialogului în diegeză, impunerea cititorului ca personaj (principal). Astfel de evaziuni în fabulatoriu deconspiră o anumită atitudine față de real, cu potențial dinamitard, subversiv, cum subliniază autoarea. Totuşi, a considera că „neantizarea proletcultismului" ar fi meritul optzeciştilor ni se pare excesiv.

Stăruind apoi asupra destinului vitreg al romanului în spațiul basarabean, zonă pe care o controlează suveran, A. Grati cheamă la rampă alte câteva nume reprezentative, observând că atitudinea carnavalescă, discret-subversivă (Vl. Beşleagă, A. Busuioc, V. Vasilache) punea în discuție, fie şi tacit, convențiile estetice realist-socialiste, pregătind terenul pentru romanul „de tranziție". Dacă Paul Goma, revendicat ca fiu al Basarabiei, se instalase în cronotopul calidorului, Vasile Gârneț, prin *Martorul* (1988), anunța proza optzecistă. Plonjând în metaficțiunea istoriografică, Vitalie Ciobanu purcede, şi el, la denudarea procedeelor vădind eclectism stilistic în timp ce experimentalismul lui Emilian Galaicu-Păun, cu un discurs atipic, în plin *dadaism antiverbalist* vesteşte ruptura (v. *Gesturi*), invitându-ne în „lumea postbabelică". Dincolo de aceste microanalize de finețe, importante sunt, credem, conexiunile cu mişcarea prozei de la noi. *Cronotopul postbabelic* este relaxat, dialogic. Iar lumea romanului, vehiculând modele ontologice, provoacă imaginația cititorului şi trezeşte curiozitatea cercetătorului, întreținând - ar spune Bahtin - dialogul intersubiectual. Adică rodnica şi neistovita relație eu / lume. Aliona Grati încheie convingător un istovitor periplu: practica dialogului, afirmă semnatara acestui dens studiu, se instituie, în lumea scriitoricească, ca *necesitate absolută*, construind o identitate deschisă, performantă, insertivă în spiritul european. ■

metaforele nordului

Berea - *Potopul drojdiei*

Flavia Teoc

Deseori am ajuns prea devreme în locurile unde am fost chemat/Câteodată mult prea târziu/Când berea fusese toată băută/Sau când nici nu începuse-a fermenta în butoaie/ Şi deseori am fost aşezat la masă când nu-mi era foame/Câteodată flămând am umblat, însă în casa bunului meu prieten/Nu atârna nicio bucată de carne/Greu îi este omului să ajungă la momentul potrivit", se confesa autorul anonim al acestei strofe, inclusă în poemul „Hávamál", în fapt o colecție de poeme care cuprinde cugetări, sfaturi legate de viață şi alte exemple de înțelepciune populară din perioada vikingă. Gustatul berii proaspăt fermentate era ocazia cea mai bună pentru familie şi apropiați să se aşeze la mese şi să facă toasturi, aşadar nu întâmplător vikingul care recita aceste versuri îşi plângea nesăbuința de-a nu fi fost acolo unde un *sumbel* încălzea sângele şi dezlega poveştile.

Obiceiul *sumbelului* este descris atât în poemul „Beowulf", cât şi în „Lokasenna", iar câteva poveşti din vechile saga evocă astfel de momente pline de toasturi şi de veselie. Ştim că un *sumbel* presupunea nu doar toasturi, ci şi exprimarea unor jurăminte sau legăminte, momente acompaniate de cântece şi poveşti despre faptele eroice din istoria îndepărtată a Scandinaviei. Solemnă, în sensul că avea o importanță deosebită pentru toți, atmosfera unui *sumbel* este descrisă astfel în *Beowulf*: „s-au auzit râsete şi zgomot vesel de săbii, iar oamenii erau mândri de cuvintele pe care le spuneau."

Cu toate că originea cuvântului *sumbel* este necunoscută, unii lingvişti îl aseamănă cu termenul grecesc *sumbolh,* care derivă din obiceiul de a sparge o tăbliță de lut în atâtea bucăți câți membri avea grupul, fiecăruia revenindu-i o piesă; când grupul se reîntâlnea, "piesele se reasamblau - *sumballein*, <a le aduna împreună> ca într-un mozaic, şi astfel li se confirma identitatea."[1] Evocarea unui ritual pre-creştin în „Saga lui Hakon cel Bun" aduce *berea* în prim-planul unei dispute între apărătorii zeilor păgâni şi noii convertiți la religia creştină. Numărându-se printre aceştia din urmă, regele Hakon refuză să mănânce din carnea calului sacrificat şi face semnul crucii deasupra cupei cu bere în loc să o dedice lui Odin, îndepărtându-şi astfel o mare parte dintre supuşi. Tot saga relatează că la următoarea sărbătoare a fost forțat să mănânce carnea, interzicându-i-se binecuvântarea berii cu semnul crucii.

Băutură obişnuită în societatea vikingă, *berea* a intrat atât în structura unor metafore *kenning* care se referă fie la *sânge* - „berea cormoranilor", la *cornul de băut* -„moşia cornului", la *poezie* - „berea lui Odin", sau la *femeie* - „stăpâna moşiei de bere", cât şi într-o serie de nume scandinave: Aleman, Alanus, Beerman, Brewer, Herbergour, al căror conținut semantic păstrează amintirea comerțului cu bere. Pentru că procesul de fermentație presupunea o sursă apropiată de căldură, berea se făcea de cele mai multe ori în bucătării, femeile fiind, în mod tradițional, responsabile cu buna desfăşurare a procesului alchimic. Cel mai vechi mod de a bea era acela de a o încălzi în castroane mari din care toți invitații îşi umpleau cupele în formă de păsări, făcute special pentru băutul berii, cupe numite „gâştele berii".

În ciuda prejudecăților şi a imaginii de barbari lacomi şi cruzi pe care ni le-au lăsat unele relatări şi cronici medievale, abuzul de bere sau alte băuturi era ridiculizat în societatea vikingă. „Vă sfătuiesc să fiți prudenți", recomandă Odin în poemul „Hávamál", „cu cât veți bea mai mult, cu atât veți gândi mai puțin". Cu toate că „un viking chibzuit pare o contradicție în termeni" (Page 2007: 142)[2], moderația este tema centrală a poemului „Hávamál", dreapta măsură nu numai cu referire la mâncare şi băutură, ci şi la vorbele nesăbuite. Pe lângă moderație, unui viking i se cere să fie vigilent şi să nu aibă încredere „în gheața tânără, în copacul cu rădăcini scurte, în arcul neîncercat, în duşmanul căzut brusc la pământ pentru că se poate preface mort, nici în casa proaspăt incendiată unde se mai pot ascunde oameni în viață". Dincolo de aceste mărunte griji, cel mai mare pericol pare să stea în cunoaşterea amănunțită a lucrurilor: „Omul trebuie să cunoască lucrurile cu moderație/Nici prea înțelept nu e bine să fii/Căci inima înțeleptului este rareori fericită". Cele mai de seamă avuții sunt focul (Elds er þörf - fire is necessary), mâncarea şi hainele (matar ok váða /er manni þörf - food and clothing are necessary to mankind) şi apa (Vatns er þörf - water is necessary)[3]. Uimitoarea asemănare a acestui fragment cu îndemnurile din „Cartea înțelepciunii lui Isus, fiul lui Sirah" (cele mai de seamă lucruri în viața omului sunt apa, pâinea, haina şi o casă, pentru adăpost) sunt dovezi de netăgăduit pentru Carolyne Larrington, care în studiul „Sursele poemului Havamal"[4] aşează textul biblic, alături de „Scrisorile lui Seneca", drept surse de inspirație ale poemului viking. Sunt multe însă versurile din „Hávamál" de-o inegalabilă virtuozitate expresivă care descriu aspecte strict legate de viața vikingilor: „Nu te grăbi să spui că ziua a fost bună până când soarele n-a apus/Nu te grăbi să spui c-ai avut o soție iscusită până când n-ai îngropat-o/Nu te grăbi să-ți lauzi sabia până când n-ai încercat-o/Nu te grăbi să te încrezi în gheața tânără până când n-ai trecut râul/Nu te grăbi să spui că berea a fost bună până când n-ai băut-o până la ultima picătură."

Note:

1. Gibson, Clare - *Semne şi simboluri*, Oradea, Ed. Aquila, 1998.
2. R. I. Page, *Chronicles of the Vikings - Records, Memorials and Myths*, The British Museum Press, 2007, London
3. trad. W. H. Auden and P. B. Taylor în *Hávamál - the importance of moderation*, 2011.
4. *Saga-Book*, vol. XXIII, pag. 141 *Viking Society for Northern Research*, University College, London 1990-1993

■

Black Pantone 253 U

Pierre Chuvin

Cum și-a ucis Hercule copiii într-un delir

Nu a existat un erou grec care să fi fost mai celebru, mai povestit, care să-şi găsească mai multe reprezentări, ca Hercule. Înarmat cu un toiag şi acoperit cu o piele de leu, parcurgând universul în vânarea de monştri, dihănii, răufăcători, Hercule nu e doar un simbol fără pereche al forţei trupeşti şi de caracter. E, totodată, imaginea justiţiarului, prin excelenţă. Cu mult diferit, în acest sens, de Dionysos, el face lumea locuibilă, nepropunând, totuşi, vreo formă de extaz sau frenezie.

Mai mult, nu inculcă nebunia în sufletele celorlalţi, ci o experimentează pe propria fiinţă: e victima unor accese de demenţă, cunoscute ca fiind cele mai violente din mitologia greacă, care nu e, totuşi, lipsită de astfel de imagini. Această alienare nu este *mania* dionisiacă, care, acaparând o femeie, dă naştere unei *mainas*, la plural *mainades*, adică o menadă. Aici e vorba de *lyssa*, furia devorantă care denaturează omul şi îl aduce la stadiul de lup: câinele furibund redevine lup, *lycos*; substantivul *lyssa* provine din *lycos*, ca, de altfel, *mainas* din *mania*. Pentru antici, comparaţia nebunului furios cu un animal feroce nu e doar o imagine, ci o realitate.

Ea a fost întruchipată sub forma cea mai revelatoare de către Euripide, într-o piesă, *Hercule*, în care acesta nu ezită să răstoarne ideile comune din legenda răspândită la vremea aceea (către 424 î.H.), cu scopul de a face predominantă viziunea sa despre o nebunie ce-am cataloga-o ca schizofrenică. De fapt, în limbajul comun, Hercule e cuprins de demenţă chiar de la începuturi, când primeşte de la Zeus ordinul de a se pune în serviciul unui prinţ laş şi răutăcios pe nume Euristeu, îndeplinindu-i acestuia toate „muncile" pe care i le va ordona. Hercule ezită, într-atât părându-i-se de mediocru viitorul său suzeran, iar tocmai această veleitate de revoltă împotriva ordinului divin e pedepsită cu nebunia: chiar atunci, înainte de a-şi începe misiunile (după tradiţie), Hercule îşi masacrează copiii, săgetându-i. Şi revenindu-şi în fire, e exilat, condamnat la rătăcire şi la douăsprezece munci îndelungate, „obligatorii".[i]

Euripide răstoarnă această secvenţă. El plasează tragedia de la început, în momentul celei de-a douăsprezecea misiuni, ultima şi cea mai dificilă: să ajungă pe Tărâmul de Dincolo, în Hades şi să aducă de acolo câinele cu trei capete, paznic al regatului morţilor, Cerberul. O călătorie lungă, cu întoarcere nesigură.

În timp ce absenţa lui Hercule se prelungeşte, familia sa, rămasă la Theba, tatăl său, soţia, copiii, sunt victimele unei lovituri de stat, care aduce la putere un anume Lycos. Lycos-Lup nu are în plan decât o idee: să-i extermine familia, pentru că aceşti copii ai lui Hercule, pe linie maternă, sunt nepoţii suveranului pe care l-a asasinat, iar în cazul în care îi lasă să supravieţuiască, aceştia îl vor răzbuna. Dar, exact când copiii, îndoliaţi, merg să se predea lui Lycos, Hercule, crezut mort, revine în sfârşit, învingător, din Hades, cu toate misiunile îndeplinite şi eliberat de sub aservirea lui Euristene: fericirea recăpătată.

Sau aproape. Atât timp cât Hercule era preocupat de muncile lui, era şi protejat, deoarece ele fuseseră ordonate de Zeus. Dacă acum e eliberat, protecţia zeităţii îi e ridicată. Şi la fel de repede, Hera, mama sa vitregă şi soţia lui Zeus, profitând de acest fapt, trimite pe Lyssa / Nebunia către familia lui Hercule. Iar Lyssa, condusă de Iris, mesagerul zeilor, trebuie să îndeplinească numaidecât ordinele:

„Soarele fie-mi martor, voi acţiona împotriva voinţei mele! / Dacă sunt condamnat să vă fiu supus, Hera şi ţie (Iris), / să vă urmez în luptă, mârâind, precum haita cu vânătorul, / ei bine, plec. Marea înfuriată cu valurile-i urlând, / pământul zgâlţâit, furtuna violentă din săgeţi de fulgere, vor avea mai puţin elan decât mine pentru a-l lovi pe Hercule în plină inimă. [...] / Iată, deja îşi mişcă, agitat, capul, îşi va începe periplul, amuţit, rotindu-şi ochii revoltaţi, fioroşi, / Cu suflul neregulat, ca al unui taur care va lovi./ Apoi urlă, invocând zeiţele infernului. Curând îl voi face să danseze un alt dans, cu al meu flaut al panicii."[ii]

Acest „dans" reprezintă o lungă halucinaţie în care Hercule nu se mai imaginează în faţa lui Lycos, pe care tocmai îl ucisese, ci în faţa lui Euristene, prietenul şi rivalul său dintotdeauna. Şi, crezând că e familia acestuia, pe care o anihilează, îşi omoară, de fapt, cei trei copii şi soţia. Rămâne tatăl...

„Deja se aruncă să-l omoare pe bătrân / când apăru o figură, revelându-se ochilor noştri / Atena, cu suliţa şi egreta la cască. / Zeiţa îl lovi în plin piept, cu o piatră./ Şocul îi tăie din furia ucigaşă şi-l aruncă / În somn. Căzu la pământ[iii]*..."*

Pe lângă descrierea semnalmentelor clinice ale unei explozii delirante, urmată de o prostraţie, Euripide, odinioară văzut deseori ca un raţionalist, ne arată în operă o logică a morţii pe care oamenii n-o pot înţelege decât ulterior: Hercule iese din nou din Infern (unde va arunca tot ce are mai de preţ); copiii lui au reîmbrăcat hainele funerare (pentru a fi ucişi nu de către inamicul Lycos, ci chiar de propriul tată); aflând de evenimentele recente, într-un prim instinct criminal, Hercule nu doreşte decât să treacă prin foc şi sânge întreaga Tebă (totuşi, e propria familie pe care o va masacra); Lycos / Lup e eliminat (dar la fel de repede apare contrapartida feminină, Lyssa / Furia, care se întoarce împotriva învingătorului).

Această nebunie e o reflectare a dezordinii lumii: contradicţii puternice, o dreptate indescifrabilă. Omul îi întinde mâna, totuşi, dorind să provoace în Teba un masacru general; el e bântuit permanent de animalitate, cea a unei „haite urlânde" sau a unui „taur ce va ataca". Hercule se desparte definitiv de familia sa: în scrierile lui Euripide, spre deosebire de alţi poeţi, îşi omoară şi soţia; singurul supravieţuitor, bătrânul său tată, trebuie să rămână la Teba. Rămâne, însă, o posibilitate de ispăşire: îl ajutase pe Tezeu, regele Atenei, să fugă din Infern; în schimb, acesta din urmă l-a primit la Atena, i-a dus la bun sfârşit purificarea printr-un ritual şi l-a instalat în cetate, unde va deveni obiect de adoraţie.

Dar, cu o pauză semnificativă, Euripide nu menţionează nicăieri existenţa, la Teba dar nu la Atena, a unui cult cu adevărat atestat, pentru copii; el se mulţumeşte să evoce un doliu general, punctual, pentru funeraliile lor (versurile 1389-1393): Euripide începe astfel să adapteze, în avantajul Atenei, pornind de la legenda originară a unui cult din Teba. Acesta se întemeiază pe sacrificile nocturne pentru cinstirea celor opt victime; cultul este descris de poetul din Teba, Pindar, care evocă, în termeni voalaţi, violenta lor moarte. La Euripide, scena copiilor ucişi nu precizează vreo formă de nebunie a tatălui. În privinţa răzbunării Herei, ea este aceeaşi la ambii poeţi. Iar nebunia lui Hercule nu rămâne decât un aspect, lizibil muritorilor, al egoismului nepătruns al zeilor.

Articol publicat în *Les Collections de l'Histoire*, no. 51, p. 22-23.

Traducere din franceză de **Arina Neagu**

Note:

[i] Zece, de fapt, cărora, cu o plăcere perversă, Euristeu le va mai adăuga două.

[ii] Versurile 858-871, t.n.

[iii] Versurile 1001-1006, t.n.

■

Cristina Metea — *Stare anterioară căderii în greşeală*

„Intrusul” lui William Faulkner

Virgil Stanciu

În canonul faulknerian, *Intruder in the Dust* (1948) ocupă un loc periferic, deşi este, incontestabil, prin localizare, personaje şi tematică, un fragment al istoriei ficționale a ținutului Yoknapatawpha. Mulți critici l-au considerat un roman tezist, chiar propagandistic, dată fiind tema, la ora aceea aflată în topul agendei politice, şi modul de tratare a ei, între altele şi prin lungi tirade sentențioase. O lectură atentă a romanului indică, pe lângă defectele lui structurale, melodramatismul situațiilor şi schematismul personajelor, şi o amețitoare fluctuație generică, de parcă autorul ar fi ezitat între trei sau patru formule narative, fiind în egală măsură interesat de enigma polițistă, de atmosfera gotică, de substratul politic al poveştii şi de poetizarea şi mitizarea întâmplărilor. În *William Faulkner. The Yoknapatawpha County* (1963), studiu fundamental în exegeza faulkneriană, Cleanth Brooks consideră că *Intruder in the Dust* prezintă „comunitatea în acțiune”, dar îi reproşează romanului incoerența (absolut dezastruoasă pentru o şaradă polițistă), slaba motivare a personajelor şi a acțiunii şi verbiajul protagoniştilor – în special al lui Gavin Stevens, în care mulți văd (greşit, zice Brooks) un *alias* ficțional al autorului.

Cartea a fost prima lucrare mai consistentă a scriitorului sudic transpusă în româneşte, după volumaşul de nuvele intitulat *Victorie* (ESPLA, 1957). Apărută în 1964, la începutul perioadei de relativ dezgheț ideologic, traducerea, semnată de Eugen Barbu şi Andrei Ion Deleanu – tandem care avea să transpună în următorul deceniu alte câteva cărți de acelaşi autor, printre care „Trilogia Snopes”, înainte ca Faulkner să încapă pe mâinile de meşter ale lui Mircea Ivănescu – era intitulată *Nechemat în țărână* şi beneficia şi de o amplă prefață a lui Radu Lupan, o prezenatre sincretică a romancierului, nelipsită de erori (prefață reluată şi amplificată în volumul de nuvele *Ursul*, BPT, 1966). Editura „Rao”, cea care a inițiat publicarea unei „Biblioteci W. Faulkner” aproape complete, ne-a oferit, în 2011, o nouă versiune a romanului pomenit, având acum titlul *Iscoadă în țărână*. De data asta, traducerea şi prefața îi aparțin universitarei bucureştene Anca Peiu, o bună cunoscătoare a operei faulkneriene, care a mai tradus volumele *Nuvele regăsite* şi *Povestiri inedite* şi a întocmit aparatul critic pentru această serie de autor. Republicarea clasicilor moderni ai literaturii universale, la un interval decent, pentru a le da o mână de ajutor în lupta cu acțiunea erozivă a timpului, este un fapt bun şi o datorie a fiecărei culturi. Traducerile, cred, pot juca un rol chiar mai important decât originalul în păstrarea operelor literare în actualitate, ele fiind mobile, elastice, şi putând ține pasul cu evoluția limbii, spre desosebire de originalul condamnat la o îmbătrânire irevocabilă în matricea sa.

Dacă prefața lui Radu Lupan este expozitivă şi serioasă, a Ancăi Peiu este tactică şi zglobie; intitulată „Yoknapatawpha: hartă pentru iscoade şi (nu) pentru intruşi”, ea pare a intenționa să justifice modificarea titlului, mizând pe ideea că orice cititor (inclusiv traducătorul) este un intrus în universul unui scriitor, dar că acest intrus trebuie să se transforme pe parcurs în iscoadă, ca să investigheze nenumăratele straturi de semnificație ale operei. Pe acest plan supraficțional, metafora este, într-adevăr, nimerită; nu ştiu însă cât de fidelă este vocabula „iscoadă” când se referă la povestea propriu-zisă şi mai ales la implicarea în ea a lui Chick Mallison, secondat de lucidul său unchi Gavin Stevens, de prietenul Aleck Sander şi de fascinanta domnişoară Eunice Habersham. Iată cum îşi argumentează opțiunea traducătoarea: „Acesta este argumentul care m-a determinat să pun accentul pe rolul lui Chick Mallison în actuala variantă românească a titlului cărții; după cum spune el însuşi, Chick nu mai este cercetaş-începător. A crescut, a devenit cercetaş-acvilă, sau *iscoadă*. Căci adevărul – mai ales adevărul unei poveşti labirintice, în buna tradiție a istoriilor din Vechiul Sud – nu se lasă descifrat de oricine. Cere inițiere şi minte ageră; inițiere şi experiență; curiozitate şi curaj – de iscoadă” (p. 9). Titlul traducerii anterioare, întrucâtva mai fidel, era oricum prea poetizat; poate cea mai adecvată echivalare ar fi totuşi termenul „intrus”, în accepțiunea de dicționar, întrucât echipa de detectivi amatori se angajează pe cont propriu să răstoarne situația, nefiind nici dorită, nici poftită.

Anca Peiu repovesteşte pățania lui Lucas Beauchamp într-o română modernă, fluentă şi diversificată, mânuind cu dexteritate registre diferite, de la limbajul conceptualizat (adeseori retoric sau chair bombastic) al lui Gavin Stevens la cel simplificat al negrilor şi la agramatismele sudiştilor rurali needucați. Traducerea sa are şi poezie. Are şi forță, nu pierde nici implicațiile subtextuale, nici nuanțele ironice sau aluziile culturale semănate în text.

Chick Mallison, băiatul din Sud devenit „iscoadă” este sensibil, onest şi impresionabil. El a moştenit țesătura complicată de credințe şi prejudecăți, tabuuri şi idealuri, coduri morale şi etice ale comunității albe. Este, într-un fel, „îndoctrinat” de societatea în care trăieşte, de comunitatea care apare în roman ca o extindere a familiei imediate. În epoca în care trăieşte, statutul şi rolul „omului de culoare” sunt bine delimitate şi netransgresabile. Dar, precum Huck Finn al lui Mark Twain, el nu poate să nu asculte şi glasul inimii, nu poate ignora adevărul de dincolo de legi şi cutume, pe cel intuit cu sufletul. Din această cauză, conflictul central al

Emilia Chirilă — *Migrare - remigrare*

Eugenia Pop — *Parsifal, Orot, Boros*

intrigii este de natură psihologică, mai curând decât socială. Întocmai ca în relația Huck – Jim din romanul lui Mark Twain, Chick nu poate să nu vadă în negrul Lucas Beauchamp, acuzat de crimă şi amenințat cu linşajul, pe omul cumsecade care l-a ajutat cândva şi pe care, de altfel, îl cunoaşte prea bine pentru a-l înghesui în conturul unui clişeu. El simte că are datoria de onoare de a-l exonera pe Lucas, iar prin asta trece şi prin proba de foc a inițierii şi maturizării, ceea ce alterează serios limitele de povestire polițistă ale romanului lui Faulkner. Codul (rasial) nu este mai puternic decât prietenia şi loialitatea, dar constituie o parte invizibilă a personalității lui Chick Mallison, de care acesta nu are cum să nu țină seama. După acuzația de crimă, Lucas Beauchamp devine pentru comunitatea albă nu un individ cu personalitate proprie, ci o abstracție: un negru vinovat, care trebuie să fie pus neapărat la zid. Oricât s-ar strădui să adere la conformism, Cick nu încetează însă a-l percepe ca pe un suflet bun şi un prieten de nădejde; de aceea, lupta din sufletul său este tranşată prin acțiuni ce duc la salvarea acuzatului. Important este că reconcilierea cu ceea ce simte în adâncul sufletului se face fără ca Chick să-şi piardă încrederea în Om, ba chiar fără să se simtă alienat de comunitatea sudică – acest lucru şi datorită sfătoaselor explicații ale avocatului Gavin Stevens.

Exegeții operei lui Faulkner ştiu că *Intruder in the Dust* exprimă, aproape direct, poziția proprie a lui William Faulkner față de problema raporturilor rasiale în societatea sudică, problemă care a rămas actuală până la asasinarea lui Martin Luther King, în 1968. Romanul este un segment din vasta analiză ficțională a societății sudice întreprinsă de romancier în ciclul său epic rămas până astăzi fără rival. El poate fi citit, firește, în cheie polițistă (aşa cum pare să prefere Anca Peiu, care-l şi asemuieşte, neargumentat, cu *Baltagul*!), ori ca roman al trezirii conştiinței, al devenirii, în care caz se înseriază perfect cu *The Adventures of Huckleberry Finn* şi cu *To Kill a Mockingbird* de Harper Lee.

■

TAM 25 sau Farmecul discret al... scenei

Radu Ţuculescu

Era în anul 1992. Cam aşa ar începe o poveste... Am pornit-o, pentru prima oară, spre oraşul Sf. Gheorghe, cu un echipaj al televiziunii Cluj. Am ocolit Braşovul şi, la un moment dat, ne trezim pur şi simplu pe un drum de ţară pustiu iar peisajul devine tot mai clar unul demn de filmele western ale lui Sergio Leone. Brusc, drumul se înfundă într-o grămadă de pămînt nisipos, acoperit vag de oarece plante mici şi lipsite de personalitate. Soarele arde mînjind cerul cu o culoare aproape roşie... În jurul maşinii noastre se adună copii şi maturi îmbrăcaţi sumar, majoritatea desculţi, cu chipurile strălucind de-o vie curiozitate. Lansez întrebarea firească, nu vă supăraţi, cum ajungem la Sf. Gheorghe? Sîntem priviţi ca veniţi de pe altă planetă, ca şi cum nimeni nu a auzit vreodată despre localitatea respectivă. Apoi, unul cu un zîmbet evident ironic (mistocar, ca să fiu mai exact...) mă întreabă, rostogolind cuvintele printre buzele umede, mergeţi la pescuit? O scenă demnă de... o piesă de teatru. Căci la un festival de teatru o pornisem, prima ediţie a festivalului internaţional *Atelier* de la Teatrul „Andrei Mureşanu". Şi de atunci aveam să revin des, fără a mai greşi drumul...

În această toamnă, teatrul din Sf. Gheorghe a sărbătorit 25 de ani de existenţă. Pot afirma că TAM (adică... Teatrul „Andrei Mureşanu"), chiar dacă este un teatru „mic", are un profil distinct care şi-a crescut, încet şi temeinic, un public bilingv prezent în număr apreciabil la spectacole, indiferent în ce limbă se joacă acestea. Română ori maghiară. Aş caracteriza, în primul rînd, teatrul ca fiind extrem de deschis pentru cele mai diverse experimente, acceptînd să lucreze cu regizori, nu doar din generaţii diferite, dar avînd şi metode de lucru diferite, metode la care actorii s-au „pliat" perfect, dovedind astfel apreciabile calităţi interpretative. Radu Afrim, Szabo K. Istvan, Theodora Herghelegiu, Horaţiu Mihaiu, Andras Lorand, Mirela Bucur, Peter Zummstein, Gelu Badea ori workshop-urile cu David Esrig şi Silviu Purcărete sînt cîteva nume majore din lunga listă a celor care au colaborat cu TAM, listă pe care se află şi scenografi şi coregrafi de marcă.

În cadrul manifestărilor dedicate împlinirii unui sfert de veac al Teatrului „Andrei Mureşanu", am vizionat trei spectacole. *Ce drog mi se potriveşte*, o mono-dramă semnată de Kai Hensel, cu Elena Popa, în regia lui Cristian Ban. Un text dens, provocator, bine scris şi bine interpretat, poate puţin cam static, fără o „comunicare" evidentă cu scenografia Cristinei Milea. Apoi mult apreciatul (şi comentatul) spectacol *OO* (creaţie colectivă după Ion Creangă) al trupei (invitate) din Piatra Neamţ dirijată de Alexandru Dabija. Vervă, ouă, umor, ouă, cîntec dans şi ironie, ouă, fanteziste mişcări scenice, ouă, interpretare sprintenă, fără prejudecăţi, ouă, cocoş, găină, ouă... chiar şi de aur! Că asta visează românul, ouă de aur!

Mă voi opri, însă, asupra premierei semnate de Horaţiu Mihaiu, în egală măsură şi scenograf şi regizor. Ea se numeşte *Melancolia şi misterul unei străzi* (n titlu poetic care, la o primă vedere, te-ar îndemna la visare...) şi, o spun de la bun început, a fost o adevărată încîntare, atît vizuală cît şi sonoră. Pentru mine, mărturisesc, şi o mare bucurie să descopăr că regizorul are, încă, „resurse" regizorale, nu se repetă, chiar dacă spectacolul său se înscrie în linia „teatrului imagine", Horaţiu Mihaiu fiind cel care a impus acest gen la noi în ţară. Dar, să fac o scurtă şi rapidă „recapitulare". Am văzut numeroase spectacole semnate de acest artist complex şi, zău, diversitatea lor este evidentă, el nelimitîndu-se doar la genul „imagine"... Piesa *Requiem* de Andreev, cu reuşite tentative novatoare, o mică bijuterie numită *Adio, secol XX*, combinaţie între text, mişcare şi animaţie la Teatrul „Ariel" şi tot acolo comedia spumoasă şi trăznită *Brazilia...*, după Daniil Harms, la care hohotele de rîs ale spectatorilor făceau să vibreze cărămizile pivniţei unde se juca, *Ciinele andaluz* după Bunuel, o propunere pentru o „vizionare" dintr-un nou unghi a celebrului film - sînt doar cîteva exemple edificatoare. Pretexte pentru teatru imagine au fost tablouri de Picasso şi Mondrian.

Recenta premieră porneşte de la tabloul cu acelaşi titlu semnat de Giorgio De Chirico. Ce vedem în tablou? O stradă aproape pustie, încadrată de clădiri cu coloane şi ferestre zăvorîte iar pe stradă, o fetiţă fugind cu cercul plus un soi de cutie mare pe roţi. Horaţiu Mihaiu a reprodus, scenografic, tabloul apoi a început să populeze strada cu personaje. Fetiţa cu cercul e ca un leitmotiv. Intră şi iese, fără să vadă pe nimeni, fără să atingă pe nimeni. Un tînăr şi o tînără, o tîrfă (cu respect...), un bărbat năpădit de gînduri, un altul cam năuc care vorbeşte singur. De fapt, strada este bîntuită de singurătate, chiar dacă umbrele îi însoţesc pe fiecare. Treptat, tensiunea creşte, dar şi misterul. Începem să pricepem tulburătorul mesaj al regizorului: marea şi

dureroasa noastră înstrăinare. Tinerii se ciocnesc, întîmplător, unul de altul, în timp ce fiecare ascultă-n căşti „muzica sa" apoi fac sex (nu dragoste...) în timp ce fiecare vorbeşte la „telefonul său" mobil... În spatele ferestrelor închise, uneori luminate, nu se ştie dacă respiră vreo fiinţă. Dar, poate, pîndeşte un monstru... Lada cea mare de pe stradă crezi, la început, că este o pubelă. Bărbatul deschide un capac, apoi altul şi, treptat, lada devine una de magician în care femeia intră şi reapare într-alt colţ al străzii. Ori dispare. Tîrfa (cu respect...) nu mai stîrneşte dorinţe ci doar indiferenţă, una capabilă să amplifice singurătatea. Fetiţa îşi rostogoleşte cercul şi nimeni nu o vede, nimeni nu-i acordă importanţă căci toţi au renunţat la joc. Iar renunţarea la joc înseamnă înăsprirea definitivă a egocentrismului... Doar umbrele îi mai însoţesc pe fiecare. Şi muzica. Sunetele din ce în ce mai lungi, mai diafane, mai misterioase, mai neliniştitoare. Apoi, fundalul devine un ecran. Pe care se proiectează eul fiecăruia. Umbrele se contopesc, siluetele se uniformizează. Intră şi ies, anonime, una dintr-alta... Apoi culoarea albastră invadează ecranul. Culoarea cerului lipsit de impurităţi. Culoarea care devine „o poartă" de trecere dincolo, în lumea sufletelor. Am fost atît de captat de scenă încît, pentru o clipă, eram convins că actorii vor începe să zboare, precum în... picturile lui Chagall.

Horaţiu Mihaiu este un David Copperfield al teatrului nostru.

Spectacolul *Misterul şi melancolia unei străzi* este o minunată „sinteză" a ceea ce a făcut Horaţiu Mihaiu pînă acum dar şi o dovadă clară că regizorul nu a „obosit", are resurse pentru alte înscenări care să ne stîrnească entuziasmul. Trebuie să amintesc toţi interpreţii - Fatma Mohamed, Ion Fiscuteanu jr., Elena Popa, Claudia Ardelean, Sergiu Aliuş şi Nae Croitoru, cu o menţiune specială pentru Fatma Mohamed, această excelentă actriţă şi dansatoare capabilă să-ţi capteze atenţia şi să te încînte.

În încheiere, mă simt bucuros să anunţ că Teatrul „Andrei Mureşanu" a intrat oficial în posesia clădirii cinematografului „Arta" din Sf. Gheorghe care va fi reabilitată, cu ajutorul primăriei!, şi va deveni sediul acestei instituţii. Uite că se poate! Bravos!

■

Black Pantone 253 U

mofteme

Limbajul cinematografic

Personaje în mers pe... *Kitschweg*

Vasile Gogea

Nu, nu este nicio aluzie la celebrul text al lui Heidegger *Der Feldweg*. Cuvîntul s-a articulat singur în mintea mea recitind, cu aceeaşi încîntare ca şi în urmă cu mulţi ani, eseul lui Ştefan Cazimir, *I.L. Caragiale faţă cu kitschul* (apărut într-o nouă ediţie, *revăzută*, anul acesta la Editura Humanitas). După ce ne dezvăluie cum s-a născut (mai întîi) ideea doar a unui articol – *Aspecte ale kitschului în opera lui Caragiale* – şi devoalează şi „constrîngerea" semantică ce avea să transforme ideea unui articol în structura articulată şi bine susţinută bibliografic a unei cărţi, profesorul Cazimir constată (şi argumentează) că (pe lîngă Caragiale):

„Kitschul se afla în atenţia lui Eminescu cînd acesta persifla piesele istorice ale unor dramaturgi obscuri...";

„Kitschul se afla în atenţia lui Delavrancea cînd acesta scria, cu nedisimulat sarcasm, despre unii «negustori bogaţi, moşieri cu mari venituri, avocaţi, înalţi judecători la înalte curţi, cari n-au ajuns, în ceea ce priveşte frumosul, decât: în muzică, la taraful de lăutari...» ... ";

„Kitschul se afla în atenţia lui Gherea cînd acesta, discutînd situaţia literaturii dramatice, amintea de «voivozii fosili...» ...";

„Kitschul se afla în atenţia lui N. Iorga cînd acesta trecea în revistă o seamă de statui din capitală...";

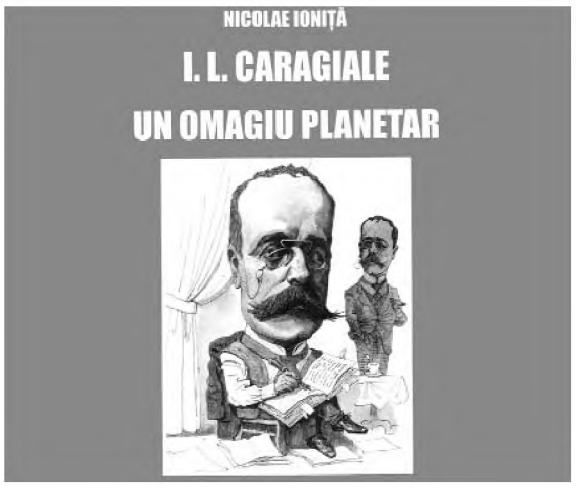
„Kitschul se afla în atenţia lui Arghezi cînd acesta identifica în admiratorii lui Edmond Rostand «publicul tuturor exhibiţiunilor grandilocvente...» ...";

„Kitschul se afla în atenţia lui Camil Petrescu cînd acesta cerceta «Modalitatea şi tehnica romanului poliţist...» ...";

„Kitschul se afla în atenţia lui G. Călinescu cînd acesta înfăţişa îndeletnicirile artistice ale lui Simion şi Titi Tulea...".

Dar, „cînd se afla kitschul în atenţia lui Caragiale?" – aceasta e chiar povestea conţinută în opul caragialeologului Ştefan Cazimir. Nu o voi rezuma, ar însemna să-i răpesc farmecul. Voi consemna doar fraza care – ne atenţionează exegetul – *„prin unele rezonanţe depăşeşte textul"* (este vorba despre un text, din seria *Gogoşi*, publicat de Caragiale în *Claponul* şi dedicat lui chir Năstase Ştirbu, frizerul său, cu multiple aptitudini „artistice"): *„Am admirat destul tăria lui chir Năstase în perspectivă, şi o admir de cîte ori mă rade, căci mă pune* cu faţa spre opera lui: ştie că-mi place." (Subl. Şt.C.) Astfel îl va privi, din acest moment, Ştefan Cazimir pe Caragiale: *„cu faţa către kitsch"*. Îl va „trăda", adică îl va „traduce" pentru a da „o minimă coerenţă" noţiunii de *moft*, care avînd prea multe înţelesuri (Şt.C. inventariază vreo 26), „riscă a nu mai avea nici unul", după spusa lui Jean Rousset. (Ajuns aici, mărturisesc, doar în treacăt, că nu împărtăşesc întrutotul opinia venerabilului profesor privind *„«rămînerea în urmă» a teoreticianului Caragiale faţă de demiurgul cu aceeaşi identitate."* Această idee, referind însă strict la teatrul lui Caragiale, a susţinut-o şi Nicolae Manolescu şi am avut ocazia să asist la o elegantă şi bine argumentată „corecţie" servită de un alt strălucit caragialeolog, Ion Vartic. De evocat, acum, doar răspunsul „demiurgului" la imputarea că în opera sa ar fi prea puţină... natură!)

Aşadar, în sinteză, ceea ce ne arată profesorul Cazimir este *omul kitsch* din opera lui Caragiale, „om al timpului său", adică al sfîrşitului de secol XIX şi început de secol XX. Acesta este, desigur un tip universal (de altfel noţiunea ce-l defineşte s-a născut în spaţiul occidental, cu prioritate în Germania) dar care la Nenea Iancu se autohtonizează prin ceea ce îi dă viaţă şi energie *literară*: anume, *„mult hulitul* moft". Avem o galerie de tipuri umane (moftangii de toate vîrstele, stările şi... sexele!) care defilează



neobosiţi pe acest *Kitschweg* (drum al kitschului).

După nici o sută de ani, toate aceste fantome ale universului literar caragialian s-au reîncarnat spectaculos şi monumental în personajul, devenit şi el celebru şi exponenţial pentru o întreagă epocă, al scriitorului Nicolae Breban, din romanul *Bunavestire, Grobei*.

Pentru a continua seria citată mai sus, a profesorului Cazimir, „Kitschul se afla şi în atenţia lui Nicolae Breban atunci cînd..." *Omul kitsch* brebanian este, însă, spre deosebire de cel caragialian dezintegrat în derizoriu, concentrat metafizic sub efectul întîlnirii cu umbra *omului absolut* nietzscheian. Caragiale însuşi nu era străin de ideile filosofiei nietzscheiene, el fiind cel care l-a motivat în mare măsură pe C. Rădulescu-Motru, în 1896, să scrie, mai întîi în serial pentru *Epoca literară*, îngrijind, mai tîrziu personal apariţia în volum („broşură") a primei monografii din cultura română a filosofului german: *F.W. Nietzsche. Viaţa şi filosofia sa*, Bucuresci, Librăria Socecu&Cie, 1897. (Cf. Marta Petreu, *Filosofia lui Caragiale*, Polirom, 2012.)

Auf Kitschweg geht noch Zeichen !

Notă: Ilustrăm rubrica cu coperta celui de-al treilea volum al monumentalului album de grafică dedicată dramaturgului român, *I.L. Caragiale. Un omagiu planetar*, realizat de graficianul **Nicolae Ioniţă** şi publicat de Editura *Karta-Graphic*, Ploieşti, 2012. ■

acvariul cu petice

Cocoşul, raţa şi mămăliga visătoare

Mihai Dragolea

Am terminat cina cuprinzînd o excelentă mămăligă la cuptor. Mă gîndeam că bunul gust pe care l-a imprimat iubita mea provine şi de la caşcavalul folosit. Da, i-am adus cadou nu flori, ci o folie pătrată, conţinînd o felie de caşcaval. Cînd l-am achiziţionat, nu-i ştiam gustul, calitatea, preţul. L-am luat frapat, cucerit de denumirea lui: "Visul mămăligii". N-am mai văzut ceva asemănător de la "Alunele petrecăreţe"! Iată cît de puternic se lucrează în domeniul denumirii unor produse! Nu poţi consuma pur şi simplu alunele animate de pofta de a petrece, se impune să le faci pe plac, să le onorezi dorinţa atît de sincer exprimată! Adică, pe şleau, să le dai o bere, omul o bea, iar alunele ţopăie prin lichidul rece. La "Visul mămăligii" e şi mai şi! Concret: mămăliga hrănită şi cu miraculosul caşcaval chiar mi s-a părut visătoare, visa, draga de ea, să-şi afle odihna în pîntecul meu! Cum s-a lăsat întunericul şi e destul de frig, nu mai poate fi vorba de o plimbare. Rămîne, pe post de siestă, preumblarea prin micul, modestul nostru apartament. Cel mai mult îmi place să ajung în dreptul ferestrei camerei mai mari; priveliştea oferită vederii e cu totul specială: peste drum de blocul în care locuim, pe un fel de vale, figurează cîteva case cu grădini şi curţi de dimensiuni modeste. Cea de a treia gospodărie, cea mai modestă şi cu un aer sărăcăcios, mă atrage cel mai mult, în special datorită locuitorilor ei: un tînăr destul de şchiop, un cîine negru, mare, lent, care face plajă pe acoperişul de gudron al cuştii, un cocoş şi o raţă albă. Cele două zburătoare chiar sunt aparte: peste zi cotrobăie prin curte, separat sau împreună. Aşa am văzut că raţa şi cocoşul trăiesc o pasiune nemaivăzută, l-am surprins pe ultimul tratînd voiniceşte, decis, alba femelă lăsată cu burta pe pămînt, blînd privind atacurile cocoşeşti. Adevărata tandreţe care îi uneşte se instaurează la lăsarea serii. Sunt sigur că beneficiază de un coteţ, dar cele două orătănii, seară de seară, urcă pe o stivă de scînduri şi acolo dorm alături, pînă în zori. Am observat că nici ploaia nu le desparte, cocoşul şi raţa rămîn împreună şi la greul stropilor reci, al vîntului sau frigului. În afara caşcavalului, ar putea mămăliga visa amorul dintre un cocoş frumos colorat, falnic, şi o raţă iubăreaţă, albă?!

Îmi dau seama că priveliştea aceasta nocturnă, are şi un echivalent diurn. În Bîrlogul unde prestez singurătate există, des, oportunitatea unei privelişti pereche: tot peste drum, în blocul vecin, de data aceasta la înălţime, geamul cuprinde, pe lîngă un rest de pădure de foioase, una peste alta, două ferestre, deţinătoare de imagini speciale: la cea de mai sus, pe pervaz stă o pisică, nemişcată, bănuiesc că ştie cît de primejdios ar fi orice pas. Sub pisica încremenită apare, ca un fel de pereche, capul cu păr alb al unui cetăţean de vîrstă respectabilă, urmărind mişcarea străzii din adînc (contemplarea se face de la etajul nouă). Spre deosebire de pisica înlemnită, cetăţeanul e ceva mai activ: uneori consumă fructe, bănuiesc, lăsînd cotoarele în cădere liberă, alteori ţipă şi înjură elocvent copiii ţipători de la baza blocului. Cum dracu' să nu încingă cheful "Alunele petrecăreţe" la asemenea imagini?! Aşa mi se strecoară optimismul în oasele obosite: vor mai apare denumiri surprinzătoare pentru produse obişnuite, se vor naşte şi imagini care să le însoţească adecvat, competent! ■

Black Pantone 253 U

sport & cultură

De la indienii Tarahumara la Felix Baumgartner

Despre depășirea propriilor limite

Demostene Șofron

O carte cum este cea scrisă de Christopher McDougall, *Născuți pentru a alerga. Tribul ascuns, ultra - alergătorii și cea mai frumoasă cursă pe care lumea n-a văzut-o niciodată,* deschide nu una, ci foarte, foarte multe ferestre, abordări multidisciplinare diverse, interesante prin determinările științifice și antropologice. Și tot atîtea ferestre deschide și recentul salt al austriacului Felix Baumgartner, care la 43 de ani reușește o săritură de la înălțimea de 39.045 km, prima parte cu o depășire a vitezei sunetului, atingînd 1342. 8km/h!, cea mai mare viteză cu care s-a deplasat un om înafara unui vehicul. În ambele cazuri avem de-a face cu depășiri ale propriilor limite, de aici și legitima întrebare, cît ne putem permite?

Născuți pentru a alerga ne prezintă o lume puțin cunoscută, cea a populației solitare din Canionul Cuprului din Mexic, indienii Tarahumara. Ei sînt "păstrătorii unei arte pierdute. De secole întregi ei exersează tehnici care le permit să alerge sute de kilometri și să hăituiască orice ființă, de la căprioară la maratonist olimpic, bucurîndu-se de fiecare kilometru alergat. Talentul lor supraomenesc este dublat de o sănătate și o serenitate excepționale, care îi fac imuni la bolile și conflictele care afectează civilizația occidentală".

Cartea lui McDougall abordează domenii diverse, captivante toate în egală măsură, fie că este vorba despre tradițiile și obiceiurile tarahumara (sau raramuri) și nu numai (intră în discuție triburile Goshute și Papago din vestul Americii, aborigenii din Australia, războinicii Masai din Kenya, Călugării Maratoniști din Japonia, boșimanii din Kalahari/Botswana...), fie că se pun în discuție cercetările științifice ('Teoria Omului Alergător' inițiată de dr. Dan Lieberman; 'Modelul Maratonistului Absolut', studii inițiate de dr. Dennis Bramble și dr. David Carrier), cursele de maraton sau ultramaratoanele ('Mountain Masochist', 'Old Dominion 100', 'Hardrock 100', 'Dipsea Trail race', 'Angeles Crest 100 - Mile', ' H. U. R. T. 100'...), echipamentele de alergat (pantofii în special și studiile realizate începînd cu sfîrșitul anilor '70; de ținut minte citatul lui Alan Webb, "Ființele umane sînt concepute pentru a alerga fără încălțări"), alimentația și medicamentația folosită, metodele de antrenament folosite ("Pentru a deveni rezistent, corpul trebuie surprins și șocat de efort"; "Dacă urmezi aceeași rutină zi de zi, sistemul tău osos și muscular se prinde destul de repede cum să se adapteze și să treacă pe pilot automat. Surprinde-l cu noi provocări - sari peste un pîrîu, tîrăște-te pe sub un buștean, aleargă pînă îți iau foc plămînii. Zeci și zeci de mușchi și nervi sînt deodată electrizați și intră în acțiune. Pentru tarahumara asta înseamnă viața lor de zi cu zi..."; "Înainte ca tarahumara să ajungă să alerge mult, ei se întăresc"), numele de mari și însemnați ultramaratoniști cum sînt Emil Zatopek, Scott Jurek, Matt Carpenter, Ron Clarke, Kami Semik, frații Eric și Kyle Skaggs... o carte captivantă în sensul adevărat al cuvîntului.

Captivant este și recordul lui Felix Baumgartner, un obișnuit al recordurilor insolite, de la săritura de pe cea mai joasă construcție (38 m, Statuia lui Iisus din Rio de Janeiro) la săriturile de pe cele mai înalte construcții precum Turnurile Petronas din Kuala Lumpur sau Turnul Taipei 101 din Taiwan. Cu un plus pentru recentul 39.045 km. Tot atîte dovezi de ce sînt oamenii capabili. Capabili să-și depășească propriile limite, indiferent de condiții, vîrstă, sex, cultură, ocupații... Depășirea propriilor limite atît din punct de vedere fizic, emoțional, mental, cît și spiritual. Și atunci vorbim despre ambiție, tărie de caracter, curaj la granița nebuniei. *"Dacă vrei să* încerci, mergi pînă la capăt". Cît adevăr ascund cele scrise de Charles Bukowski în 'Aruncă zarul'... Cît adevăr!

■

balet

Stravinsky la Opera Maghiară

Alexandru Iorga

Opera Maghiară din Cluj și-a inclus în repertoriu un spectacol de balet ce atrage prin inedit, originalitate și valoare. Balet contemporan. Sau modern, cum i se mai spune. Dar un contemporan cinstit. Creat la nivel profesional. Și nicidecum ceva ... moșit de pseudo maeștrii, cu pseudo-elite de snobi, care nici ei nu înțeleg nimic, dar aplaudă, eventual, de teama ca nu cumva, dragă Doamne, să fie etichetați ignoranți.

Am ținut la aceste preziceri, întrucît scenele noastre, în deosebi cele teatrale - și mai ales micile ecrane sunt năpădite de tăvăliturі lipsite de sens, logică și mișcare dansantă, până la urmă. Dar despre acestea cu altă ocazie, într-un material anume.

Spectacolul Operei Maghiare cuprinde două părți. Prima: UMBRELLA. Pe muzica pianistului de jazz Claude Bolling, ce ne redă un ritual de primăvară. Muzică veselă, cu optimiste inflexiuni melodice agreabil traduse în mișcare de un ansamblu bine reglat. Orchestra, instalată în scenă ca fundal de decor vizibil, este formată din Szép Andras - pian, Szallós Kis Anaa - flaut, Rémán Zoltán - saxofon, Kostyák Elód - violoncel, Antal Attila - contrabas, Csergö Domocos - percuție.

Principali interpreți în Umbrella sunt: Rareș Câmpean, Barabás Julia, Mihai Boneu, Viorica Bogoi, Kálmán Robert, Gollner Délia, Sergiu Hosu, Florin Iancu, Jakab Melinda, Daniel Moga, Simina Oprian, Alin Rîpă, Grabriela P. Rusu, Marius Toda, Tökés Ioana, etc.

Partea doua - SACRE DU PRINTEMPS de Igor Stravinsky. O abordare îndrăzneață. Și reușită - putem spune. Atât conceptual cât și interpretativ. În jurul acestei muzici, total nonconformiste, mai ales pentru perioada în care a fost elaborată, s-au agitat multe valuri, amplificate uneori până la nivel de tsunami. Premiera a avut loc la 29 Mai 1913 în cadrul Baletelor ruse, la Teatrul Champs-Elysées. Coregrafia - Vaslav Nijinsky. Muzica, dimpreună cu evoluțiile dansante, bineînțeles, au bulversat pur și simplu Parisul. Vacarmul în sală, produs între cei pro și contra era atât de mare încât orchestra nu se mai auzea. Nijinsky însuși trebuia să stea în scenă și între culise să numere și să bată tactul pentru ca ansamblul să se poată orienta. Ceva asemănător, dar pe alte coordonate l-a avut Nijinsky și cu *L'après-midi d'un faune.*

În continuare, *Sacre du Printemps* este montat la Philadelphia, spectacolul pe care coregrafi de prestigiu și-l includ în repertoriu. Tema baletului ar avea la bază un vechi ritual păgân privind sacrificarea unei fecioare - zeului primăverii. Ceea ce găsim important în discursul coregrafic al ansamblului clujean este maniera. Genul. Adevăratul dans contemporan. Evoluții întradevăr, libere, neîncorsetate în canoane, dar realizate de creatori profesioniști cu interpreți profesioniști. Și, și! evoluții dominate de poze, prize, combinații, frumoase. Plăcute privirilor. Și astfel, am ajuns unde trebuia să ajungem. „Să dăm Cezarului ce este al Cezarului". Creatoarea acestui spectacol - Regizor-coregraf - Jakab Melinda. Absolventă a Liceului de Coregrafie din Cluj, promoția 1988,

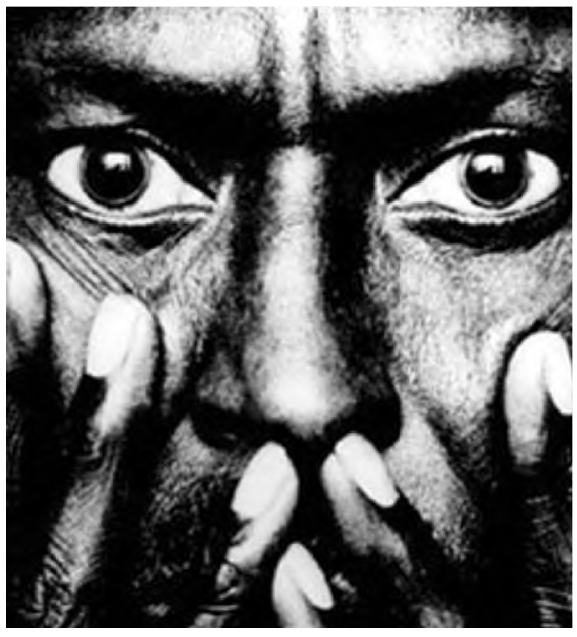
Grigore Roibu *Semne*

când se angajează în baletul Operei Maghiare, unde în scurt timp devine solistă. Parcurgând - pe poante! - întreg repertoriul clasic și modern al marilor balete. După care prin talentul nativ, bazat de acum pe îndelungata-i experiență scenică, abordează și regia coregrafică devenită în scurt timp una dintre marcantele personalități - în domeniu. Că între timp și-o fi luat și ea acele diplome de cancelarie, așa cum se obișnuiește în spațiul carpato-danubian, asta interesează mai puțin. Ceea ce contează, este „diploma" luată pe scândura scenei. Și pe aceasta Jakob Melonda o posedă la "cea mai superioară" treaptă. Interpreții soliști în *Sacre du Printemps* sunt Viorica Bogoi, Mihai Roneu, Kálmán Robert, Gabriela P. Rusu, Vasile Ștefan Ștefănescu. Orchestra, sub bagheta lui Jankó Zsolt - fără disonanțe. Scenografia - Vinzel Attila, costumele - Zsigmond Adél, în perfectă armonie cu viziunea coregrafică.

■

Miles despre Miles (II)

Ioan Mușlea



Am să vă prezint în continuare alte câteva pasaje esențiale din autobiografia lui Miles insistând asupra idiosincraziilor sale, asupra căilor ciudate care au dus la al doilea celebrissim quintet, iar mai apoi la opțiunea surprinzătoare cunoscută sub numele de *fusion* sau *jazz-rock*.

"Îl întâlnisem prima oară pe Herbie Hancock cu un an în urmă când a apărut la mine acasă, adus de un amic şi l-am rugat să cânte ceva. Omul era excepțional! Când s-a pus problema să-mi găsesc un alt pianist, l-am chemat din nou – împreună cu Tony Williams şi cu Ron Carter – ca să mă prind cum sună împreună. Au venit şi au cântat vreo două zile; suna absolut fantastic! Ron şi cu Tony erau, oricum, deja angajați aşa că i-am spus lui Herbie să apară a doua zi la studio să încheiem înregistrarea cu *Seven Steps to Heaven*. Mi-am dat seama că mă pricopsisem cu un grup absolut dement. De mult nu mai trecusem printr-o asemenea stare de excitație. După ce am isprăvit cu *Seven Steps*, ne-am pornit într-un turneu epuizant care s-a întins pe toată durata verii. Când am cântat în Philadelphia, Jimmy Heath, care era în sală, mi-a spus: „Bătrâne, sunteți fantastici, dar n-aş vrea să cânt cu ei seară de seară! Smintiții ăştia ai tăi au să te termine". Exact aşa vedeam şi eu lucrurile, doar că eram literalmente înnebunit să fiu tot timpul cu ei şi să cântăm în neştire.

Când am ajuns în Franța, la festivalul de la Antibes, francujii au rămas mască. Tony a fost fabulos şi a dat pe spate pe toată lumea; m-am prins că devenise nucleul în jurul căruia se forma sunetul grupului. Ca să poți cânta cu el şi să nu rămâi de căruță, trebuia să fii tot timpul pe fază şi să nu-l slăbeşti o clipă din ochi; altfel, era jale ... După Antibes, a urmat Festivalul din Monterey. Tony, la cei 17 ani ai lui, a rupt din nou gura tuturor, de începuse lumea să zică despre el că va fi cel mai mare baterist al tuturor timpurilor. Din păcate, însă, nu-l suporta pe George Coleman; îl considera plictisitor de corect şi previzibil, preferându-i pe tot felul de jazzmeni

Quintetul Miles Davis

care făceau greşeli sau cântau fals. De fapt, tânjea după cineva, în genul lui Ornette sau al lui Trane, împreună cu care să exploreze alte teritorii. George s-a prins şi ne-a lăsat baltă. Şi uite-aşa, într-o seara ne-am pomenit cu Archie Shepp, adus fireşte de Tony. Tipul cânta atât de îngrozitor de prost, încât i-am lăsat pe toți în plata Domnului. S-a mai bârfit şi că – într-o vreme - aş fi vrut să-l iau pe Dolphy, însă adevărul e că – oricât de mult îmi plăcea omul – nu mă puteam împăca de nicio culoare cu stilul său. Tony, bineînțeles că l-ar fi vrut şi tot el mi l-a vârât pe gât şi pe Sam Rivers cu care am cântat la Tokio, însă de liniştit nu m-am liniştit până când n-am fost sigur că l-am convins şi pe Wayne Shorter să ni se alăture.

Şi iată-ne ajunşi în 1964 când m-am prins că muzica se cam schimbase în ultima vreme. Tot mai multă lume zicea că s-a terminat cu jazzul şi dădea vina pe Shepp, Ayler sau Cecil Taylor, marile vedete ale *free*-ului, care omorâseră orice linie melodică. Din păcate, până şi Coltrane, o cam luase razna, în ultimii ani de viață. Însă principalii vinovați, care susținuseră frenetic *free*-ul, forțând lucrurile şi sărind peste cal, au fost criticii „albi". Lumea se săturase pe bune de experiențe şi inovații aiurea şi se îndepărtase de jazz, optând pentru rock. Cred că aceiaşi critici albi s-au temut că nişte tipi ca mine ar putea deveni prea populari şi puternici în industria muzicală. Deşi le plăcuse toată povestea lirică şi melodică din *Kind of Blue*, intraseră la idee şi mizau deja exclusiv pe rock & hard rock, insistând exclusiv asupra albilor care, bine înțeles, că „jefuiseră" – într-o veselie - rhythm&blues-ul negru. Porcăria asta m-a atins şi pe mine din plin chiar dacă mai trezeam încă interesul unui public destul de numeros. Din păcate, însă, majoritatea devenise indiferentă, fiind preocupată doar să danseze, să se bâțâie, iar muzica noastră rămăsese una mult prea riguroasă.

Cu toate astea, ne descurcam încă destul de bine. Grupul era dat dracului şi în patru ani am izbutit să înregistrez în studiou şase LP-uri: *ESP* (1965), *Miles Smiles* (1966), *Sorcerer* (1967), *Nefertiti* (1967), *Miles in the Sky* (1968) şi *Les Filles de Killimandjaro* (1968). În realitate, înregistraserăm mult mai mult material (o parte a chiar şi ieşit pe piață o dată cu LP-ul *„Circle in the Round"*), însă restul, la fel ca unele sesiuni *live*, a rămas la tipii de la Columbia care vor aştepta probabil să crăp ca să scoată cât mai multe parale. Din păcate, în 1965 şi 1966 am avut unele probleme de sănătate şi a trebuit să îl înlocuiesc pe Ron Carter; la început cu Reggie Workman, iar mai târziu cu Richard Davis. Şi tot în 1967 am încercat să pun pe picioare un sextet cu doi saxofonişti dintre care unul avea să fie Joe Henderson, iar la bas a apărut Buster Wlliams. Atunci a survenit şi moartea lui Coltrane care ne-a năucit pe toți. În decembrie 1967, influențat de James Brown, Muddy Waters şi B.B. King, am recurs pentru întâia oară la un chitarist. A fost vorba de Joe Beck care era un puşti, dar răspundea întru totul noilor mele gusturi. Am făcut, de altfel, şi o nouă pasiune: instrumentele electrice. Performanțele lui Joe Zawinul mă entuziasmaseră şi, culmea, Herbie Hancock mi-a demonstrat ce se poate scoate dintr-un pian electric. În ce priveşte ghitara, am optat pentru George Benson care a fost perfect în *Paraphernalia*. În luna mai – împreună cu Herbie, Wayne, Ron şi Tony - ne-am întors în studiou ca să dăm gata „Miles in the Sky", iar în iunie ne-am apucat de „Les Filles de Kilimanjaro".

Anul 1968 a adus o grămadă de noutăți şi am descoperit câțiva oameni fantastici care, toți, vroiau să cânte cu mine. Această „stare de lucruri" a făcut cu putință ca viitorul imediat să se numească *In a Silent Way*. O adevărată surpriză s-a dovedit muzica şi grupul lui Charles Lloyd care se baza pe harul unor Jack DeJohnette şi Keith Jarrett. Cei doi au pus la punct un soi de combinație foarte ritmată de jazz cu rock. Charles Lloyd n-a fost niciodată un instrumentist grozav, dar saxofonul lui se potrivea cu ceea ce făceau Keith şi Jack. Ascultam, de asemenea, mult Jimi Hendrix şi un grup funky, care tocmai „spărsese": Sly & the Family Stone. Jimi era un tip fantastic însă m-a şocat faptul că nu ştia să citească notele. La sfârşitul anului, grupul s-a destrămat. Ron nu vroia să se apuce de basul electric, Herbie înregistrase deja *Watermelon Man* şi – la fel ca Tony – murea să aibă un grup al lui. Doar Wayne a mai rămas cu mine pentru încă doi ani. Venise vremea să schimbăm din nou câte ceva. Pe Ron l-am înlocuit, provizoriu, cu Miroslav Vitous; îl aşteptam însă pe Dave Holland pe care-l văzusem la treabă şi mă înnebunise. Ni s-au alăturat şi pianiştii Chick Corea şi Joe Zawinul. S-a întâmplat să cânt uneori chiar şi cu trei pianişti: Herbie, Chick şi Joe sau cu doi baterişti: Tony şi Jack DeJohnette. În februarie 1969, grupul compus din Wayne, Chick, Herbie, Dave, Tony sau Jack, Joe Zawinul şi John McLaughlin se rodase şi funcționa perfect. Cu ei am înregistrat *In a Silent Way*. Recunosc însă c-am mai umblat – pe ici pe colo - la compozițiile lui Zawinul care n-avea să mă ierte niciodată. După o grămadă de turnee, în august ne-am apucat să înregistrăm *Bitches Brew*. A semănat mult de tot cu străvechile *jamsession*-uri de pe vremuri, de la Minton's, din perioada Be-bop. Noaptea, când ne întorceam acasă, toți eram înnebuniți. Au venit apoi la rând concertele de la Fillmore West & East cu săli absolut demente, însă – între timp - am mai cântat şi la Tanglewood cu Santana. În orice caz, cam atunci mi-am putut da seama că majoritatea muzicienilor de rock habar n-aveau de muzică."

■

Henric VI - Partea a treia

William Shakespeare

Actul I, scena 1

Un tron. Sunet de trîmbiță sau tobă. Intră Richard Flantagenet, Duce de York, Eduard, Richard, Norfolk, Montague, Warwick și soldați cu trandafiri albi la coifuri

YORK: Să mă ajuți la asta, dragă Warwick,
Căci doar cu forța am intrat aici.
NORFOLK: Te ajutăm. Să crape trădătorii.
YORK: Norfolk, îți mulțumesc. Domni și soldați,
Dormiți pe lîngă mine peste noapte.

Ei se apropie

WARWICK: De vine regele, nu vă purtați
Urît cu el, dacă vă lasă-n pace.

Soldații ies

YORK: Azi ține sfat regina chiar aici
Fără a ști c-om fi și noi la el.
Aici vom dobîndi ce e al nostru.
RICHARD: Vom sta pe loc, cu armele la noi.
WARWICK: Să-i zicem Parlamentul Sîngeros
Cît timp al nostru duce n-o fi rege,
Și nu l-om alunga pe Henric, lașul
Ce ne-a făcut de rîs pe la dușmani.
YORK: Fiți lîngă mine. Lorzi, rămîneți tari.
Voi ști să iau curînd ce se cuvine.
WARWICK: Nici regele, nici cei care-l iubesc,
Nici cel mai mîndru dintre Lancasteri,
N-o cuteza vreo aripă să-nalțe
Cînd Warwick va suna din clopoței[1].
Planta-voi pe Plantagenet[2]. Doar să cuteze
Vreun altul să mi-l smulgă din pămînt!
Richard, ia hotărîrea: cere tronul.

York se așează pe tron
Sunet de fanfară anunțînd sosirea regelui. Intră regele Henric, Clifford, Northumberland, Westmoreland, Exeter și ceilalți ai lor, cu trandafiri roșii la coifuri.

REGELE HENRIC: Mișelul răzvrătit unde s-a pus!
Vedeți? Pe tronul țării. S-ar părea
Că Warwick falsul nobil l-a împins
Către coroană. Ar domni ca rege.
Pe tatăl tău, Northumberland, chiar el
L-a omorît. Clifford - la fel. Jurați
Că vă veți răzbuna pe el și-ai săi.
NORTHUMBERLAND: De nu, să mă trăznească din senin.
CLIFFORD: De-aceea port eu doliu la armură.
WESTMORELAND: Cum mai răbdăm? Să-l azvîrlim de-aici.
Îmi arde inima: de furie mor.
REGELE HENRIC: Fii răbdător, conte de Westmoreland.
CLIFFORD: Răbdare s-aibă ticăloși ca el.
N-ar îndrăzni să stea acolo dacă
Ar fi în viață tatăl tău[3]. Vă cer:
Aici, în Parlament, să dăm în Yorci.
NORTHIMBERLAND: Bine zici vere: să sărim la ei.
REGELE HENRIC: Dar, vai, știți că poporul îi slăvește
Și au în spate trupe căcălău?
EXETER: De-l omorîm pe duce, își iau zborul.
REGELE HENRIC: Departe e de Henric gîndul ăsta:
De-a face abator din Parlament!
Eu, vere Exeter, fac război cu vorbe,
Cu încruntări și cu amenințări...
Duce de York, ești un rebel. Hai, jos
Din tronul meu, și în genunchi să-mi ceri
Iertare. Suveran îți sînt...
YORK: ...Eu ție.
EXETER: Rușine. Jos. El duce te-a făcut.
YORK: E dreptul meu, moștenitor legitim.
EXETER: Dar taică-tu a fost un trădător.
WARWICK: Ba, Exeter, tu ești trădător că ții
Cu acest Henric, un uzurpator.
CLIFFORD: Cum să nu ții cu regele de drept?
WARWICK: Zici bine – deci cu Ducele de York.
REGELE HENRIC: Adică să stau drepți și tu pe tron?
YORK: Exact așa. Fii mulțumit cu-atît.
WARWICK: Tu Duce-n Lancaster, iar el e rege.
WESTMORELAND: Ba e și duce, e și rege. Eu
Voi ști să apăr adevărul ăsta.
WARWICK: Iar eu pe-al meu. Voi ați uitat că noi
V-am izgonit din cîmpul de bătaie
Și tații voștri i-am ucis, venind
Apoi aici cu steagurile toate[4].
CLIFFORD: Ba mi-amintesc, cu ură, și pe tata
Îți jur că tu și-ai tăi veți regreta.
WESTMORELAND: Plantagenet, pe fiii tăi, pe tine,
Veri și amici v-oi omorî: mai mulți
De cîte picături de sînge-a curs
În vinele lui tata[5].
CLIFFORD: Fără vorbe.
Îngerul morții, Warwick, o să-ți fiu
Pe tata să-l răzbun, cît mai sînt viu.
WARWICK: Mă doare-n cot de-amenințarea ta.
YORK: Vreți să vă spun ce drepturi am la tron?
De nu, le dovedesc cu spada-n mînă.
REGELE HENRIC: Măi trădătorule, ce drept ai tu?
Că taică-tu fu duce-n York și-atît[6].
Bunicul, Roger Mortimer, doar conte.
Iar eu sînt fiu lui Henric[7], rege care
Și pe Delfinul Franței[8] l-a supus
Și-a fost stăpîn pe tot ce mișcă-n Franța.

WARWICK: De Franța tu să taci, că ne-o pierdușI.
REGELE HENRIC: Ba o pierdu regentul[9], fiindcă eu
Aveam doar nouă luni la-ncoronare[10].
RICHARD: Acum te-ai mai mărit, dar tot le pierzi.
Tată, dă-i jos coroana de pe cap.
EDUARD: Așeaz-o tu pe cap, iubite tată.
MONTAGUE: Tu frățioare, dacă ții la arme,
Să ne luptăm, lăsînd pălăvrăgeala.
RICHARD: Trîmbițe, tobe! Regele-om goni.
YORK: Tăceți, băieții mei.
REGELE HENRIC: Taci tu, și lasă regele să zică[11].
WARWIK: Ba va vorbi Plantagenet întîi.
Tăceți din gură deci și fiți atenți,
Că cine întrerupe o mierlește.
REGELE HENRIC: Ce-oi fi crezînd? Că mă despart de tron,
Pe care au stat bunicul meu și tata?
Cînd n-o mai fi țipenie de om
În țara mea, cînd steagul care-n Franța
A fluturat și s-a retras acum
Numai în Anglia, spre durerea noastră,
Va învеli cadavrul meu, atunci
O să cedez. Am drept mai mult ca el.
WARWICK: Dovada, Henric, și-ți păstrezi domnia.
REGELE HENRIC: Henric al Patrulea a luat[12] coroana.
YORK: O luă cu japca de la domnul său[13].
REGELE HENRIC: *(aparte)* Ce să mai zic? Cam slabe argumente...
Poate lăsa un rege-o moștenire?
YORK: Și ce-i cu asta?
REGELE HENRIC: De poate, eu sînt rege după lege:
Că Richard chiar, în văzul multor lorzi,
Lui Henric Patru îi lăsă coroana
Și el lui tata, iar acesta mie.
YORK: S-a ridicat asupra lui deși
Îi era domn, coroana luînd cu forța.
WARWIK: Dar hai să zicem că n-a fost silit.
Putea el de coroană să dispună?
EXETER: Nu. Abdicînd, coroana revenea
Aceluia în drept să îl urmeze.
REGELE HENRIC: Duce de Exeter, împotriva noastră?
EXETER: Scuzați-mă, dar cred că-i dreptul lui.
YORK: Ce șușotiți acolo? Nu răspundeți?
EXETER: Părerea mea-i că regele e el.
REGELE HENRIC *(aparte)*: Ăștia mă lasă, trec de partea lui.
NORTHUMBERLAND: Plantagenet, vei fi avînd tu drepturi,
Nu crede însă că-i vei lua coroana.
WARWICK: Ba o va pierde sigur, orice-ar fi.
NORTHUMBERLAND: Fii serios. Că oastea ta din sud
Din Essex, Norfolk, Sufflok, ori din Kent,
N-o să-ți așeze ducele pe tron
Asupra mea, oricît ai fi de mîndru.
CLIFFORD: Să-ți fie, rege Henric, dreptul bun
Sau rău, eu tot am să te apăr.
S-ar despica pămîntul să mă-nghită
De-aș fi vasal la ucigașul tatei.
REGELE HENRIC: Inima, Clifford, tare mult mi-o mîngîi.
YORK: Henric de Lancaster, predă-ți coroana...
Ei, domnilor, ce șoapte, uneltiri?
WARWICK: Dă-i ducelui de York ce se cuvine,
Că umplu toată sala cu soldați
Și scriu pe tronul ăsta că e rege
Cu sînge de uzurpator. Ai priceput?

Bate cu piciorul și apar un căpitan din armata lui York și soldați

REGELE HENRIC: Ascultă doar o vorbă, dragă Warwick:
Lăsați-mi rang de rege cît trăiesc.
YORK: Ai să domnești netulburat, pe viață,
De lași coroana pentru neamul meu.
REGELE HENRIC: Scoate soldații și cădem la pace.
WARWICK: Du-i, căpitane, pe cîmpia Tuttle.
Ies Căpitanul și soldații

Black Pantone 253 U

REGELE HENRIC: E bine aşa. Plantagenet, să ai
Domnie plăcută, cînd eu nu voi mai fi.
CLIFFORD: Îţi faci păcat urît cu fiul tău!
WARWICK: Dar bine pentru Anglia şi el însuşi.
WESTMORELAND: Henric, eşti josnic, laş şi disperat.
CLIFFORD: Ţie-ţi faci rău şi nouă deopotrivă!
WESTMORELAND: Eu nu mai stau să-i văd cum negociază.
NORTHUMBERLAND: Nici eu.
CLIFFORD: Hai, vere, s-o vestim şi pe regină.
WESTMORELAND: Adio, suflet căcăcios şi rege
Degenerat, fără onoare-n sînge. *(iese)*
NORTHUMBERLAND: Fii prizonier la York, mori în cătuşe,
Pedeapsă pentru porcăria ta! *(iese)*
CLIFFORD: În crunt război să crăpi sau să trăieşti
În părăsire doar şi în dispreţ. *(iese)*
WARWICK: Vino încoace, Henric, nu-i privi.
EXETER: Vor răzbunare, de-asta nu se lasă.
REGELE HENRIC: Ah, Exeter!
WARWICK: Păi acum de ce suspini?
REGELE HENRIC: Nu pentru mine, pentru fiul meu
Pe care-o să-l dezmoştenesc acum.
Fie ce-o fi. *(lui York)* Îţi las aici coroana
Ca tu şi-ai tăi s-o stăpîniţi de veci,
Jurînd în schimb să încetezi războiul
Şi, cît am să trăiesc, să-mi dai onoruri
Ca suveran şi rege şi nicicînd
Să nu încerci, trădînd, să mă supui
Şi să domneşti în locul meu prin ură.
YORK: Fac jurămîntul ăsta şi-l voi ţine.
WARWICK: Trăiască Henric! York, îmbrăţişează-l.

York coboară de pe tron, el şi regele se îmbrăţişează

REGELE HENRIC: Şi să trăieşti şi tu şi fiii tăi.

YORK: Azi Lancaster şi York făcut-au pace.
EXETER: Blestem pe capul cui le-o tulbura-o!

Sunet de fanfară. Suita lui York coboară.

YORK: Adio, domn distins, mă duc acasă.
WARWICK: Rămîn în Londra cu soldaţii mei *(Iese cu soldaţii)*
NORFOLK: Eu cu ai mei am să mă-ntorc la Norfolk. *(Iese cu soldaţii)*
MONTAGUE: Şi eu spre marea de-unde-am şi venit.

Ies York cu fiii lui şi cu cu soldaţii

REGELE HENRIC: Iar eu la curte, cu amarul meu.

Henric şi Exeter se întorc să plece

[1] Şoimii de vînătoare aveau clopoţei legaţi de picioare crezîndu-se că asta îi ajută să-şi intimideze prada.
[2] Joc de cuvinte identic şi în original.
[3] Adică Henric al V-lea.
[4] În original „with colours spread" deci cu steagurile desfăşurate, dar poate însemna, la figurat, că niciun steag nu a fost pierdut la inamic.
[5] Conform istoricilor, John Neville, tatăl lui Westmoreland a murit în 1423 şi nu a fost ucis de fapt în bătălie.
[6] De fapt, tatăl lui Richard Plantagenet a fost conte de Cambridge.
[7] În original chiar „Henry the Fifth" - Henric al Cincilea.
[8] Îl desemnează pe Ludovic, fiul cel mai mare al lui Carol al VI-lea al Franţei, denumit astfel şi în piesa *Henric V*
[9] În original „Lord Protector" - e vorba de Humphrey, Duce de Gloucester, care apare în Henric VI, partea a II-a.
[10] Henric confundă (voit?) momentul moştenirii tronului (30 august 1422) cu încoronarea propriu-zisă, survenită în 1431.
[11] În altă versiune replica este atribuită lui Northumberland, ceea ce pare justificat.
[12] În original „by conquest got" - a cucerit-o, ambiguitate voită a lui Henric pentru a masca oarecum faptul că nu a fost vorba de o succesiune legală.
[13] În original „against his king" - împotriva regelui său, e vorba de Richard II.

Traducere şi note de
Horia Gârbea

■

AMIFRAN 20

Alexandru Jurcan

Am mai scris de-a lungul anilor în *Tribuna* despre acest festival internaţional de teatru francofon, pe cât de longeviv, pe atât de valoros. De 20 de ani, Aradul găzduieşte în octombrie acest festival miraculos, animat de magia lui Florin Didilescu, care ştie că teatrul e un "car multicolor ce naşte vise". Papa Didi - cum e supranumit cu tandreţe festivalieră - respectă autorii clasici, teatrul veritabil, de aceea revigorează dramaturgi uitaţi. Anul acesta trupa sa, *Amifran,* a prezentat *Cu dragostea nu-i de glumit* de Alfred de Musset, chiar la deschiderea ediţiei. Didilescu a făcut o propunere scenică ingenioasă, cu mişcări umoristice, fără a trăda textul, fără a cădea în exacerbări inutile, punând în valoare fineţea analizei psihologice, printr-o mişcare precisă, dinamică. Decorul se naşte din sugestii sintetizatoare, iar personajele lui Musset rămân conturate şi diferenţiate.

Trupa *Mini-Amifran* străluceşte în regia Gabrielei Pavel prin piesa lui Laurent Guillot - *Albă ca Zăpada, La Fontaine şi cei şapte pitici.* Autorul presară versuri din fabule peste alte poveşti, iar "lipirea" naşte un umor de proporţii. Culori, muzică, mişcare şi vigoare teatrală.

Trupa *Corint* din Bistriţa propune texte din Eric Beauvillain şi Francis Poulet. Un spectacol de Toma şi Toma (mai precis... Camelia şi Ana). Un estetism filtrat, care nu întotdeauna se leagă în text. Reveria vizuală cubistă ţine de un suprarealism incitant, plăcut vederii.

Târgu-Jiu a prezentat *Antigona* de Cocteau, în regia lui Cristian Naum. Un spectacol tulburător, echilibrat, care creează atmosferă şi implică emoţional publicul. Costumele moderne sunt, totuşi, inegale în stil.

Trupa *Assentiment* din Huedin a jucat *Şobolani bine educaţi* de Alexandru Jurcan. Piesa vorbeşte despre relaţiile umane, amintind de spusele lui Sartre ("Infernul sunt ceilalţi"). Interpreţii au servit cu dezinvoltură trecerea gradată spre tragic.

Canada a prezentat *Personaje secundare* de Evelyne de la Chenelière, în regie dublă: Suzanne Langlois şi Emmanuelle April-Arcand. Mişcarea inversă din restaurant mi-a amintit subit de *Cântăreaţa cheală* a lui Tompa.

Încântător a fost spectacolul *Farsa cu cada de rufe* în regia Elenei Kuryanova, jucat de Teatrul *Miracol* din Smolensk (Rusia). Cei trei interpreţi au vrăjit spectatorii prin chipurile proteice, utilizarea marionetelor, cântecele spontane.

Nicolae Weisz şi trupa *Dramatis Personae* din Baia Mare au surprins cu *Damele cu camelii,* utilizând un text la care a contribuit şi Raymond Devos. Subtextul devine politic, cu trimiteri clare. Cu toate acestea, spectacolul nu atinge cotele prestaţiilor anterioare, tatonând teritorii slab conturate.

Piesa *Negustorii de fericire* de Yannick Rucelle a fost jucată de trupa din Dej în regia Ligiei Clinciu. Multă culoare, mişcare, muzică. Păcat că textul e prea pueril, simplist, ba chiar

moralizator.

Un spectacol extrem de reuşit a prezentat Constanţa prin trupa *Amphithéâtre.* E vorba de o farsă a unui autor anonim, care începe cu o dispută domestică şi continuă prin pariul tăcerii. Un spectacol unitar, plin de umor, rotund.

Ca de obicei, între spectacole se schimbau păreri, se făceau dezbateri organizate. Revista *Girouette* apărea în fiecare zi, sintetizând, analizând, fără verdicte jenante. Atelierele s-au axat pe marionete, expresii, mişcări corporale, măşti, dansuri folclorice etc. Închiderea ediţiei a însemnat emoţii multiple, despărţiri, promisiuni. Didi a reuşit să adune din toate colţurile lumii foşti actori în trupa *Amifran* şi să-i ordoneze într-un spectacol *memento.* Cum au trecut 20 de ani? Mai are importanţă, când magia *Amifran* nu are de gând să se oprească? Graţie lui Didilescu, desigur.

■

Black Pantone 253 U

Comedy Cluj 2012

Ioan-Pavel Azap

Ajuns la cea de-a patra ediție (12-21 octombrie a.c.), Festivalul Internațional de Film Comedy Cluj și-a definit și nuanțat profilul, obiectivele și, nu în ultimă instanță, publicul, sensibil mai numeros decât la edițiile precedente. Trebuie spus dintru început (a câta oară?), dat fiind că este relevant pentru festivalul clujean, pus adeseori în balanță cu TIFF-ul (comparație irelevantă, și se va vedea în continuare de ce), că un festival de film axat pe un anumit gen este mai dificil de organizat și de „întreținut" decât un festival eterogen, dată fiind libertatea de mișcare limitată în alcătuirea repertoriului. Începând de anul trecut, Comedy Cluj a încercat să surmonteze acest „deficit" prin introducerea unei noi secțiuni: comedia dramatică, concept extins odată cu ediția din acest an asupra întregului festival, ceea ce permite o plajă mai mare de filme ce pot fi subsumate genului îmbogățind astfel repertoriul. Festivalul are două secțiuni competitive, de lung- și scurtmetraj, și mai multe secțiuni paralele, respectiv (anul acesta): Panorama (filme de lungmetraj în afara competiției), Focus Ungaria, Focus Israel, Fantasy&Horror. Repertoriul a fost completat fericit de două spectacole de teatru de excepție: *Absolut,* protagonist fiind Marcel Iureș, adaptare după *Ivan Turbincă* de Ion Creangă în regia lui Alexandru Dabija (Teatrul ACT București) și *Un tramvai numit Popescu,* spectacol prezentat chiar într-un tramvai în mers!, adaptare după Cristian Popescu în regia lui Gavriil Pinte (Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu). Dar cum măsura unui festival este dată de valoarea filmelor din competiție, o spun pentru a nu știu câta oară, ne vom opri în rândurile ce urmează asupra celor nouă pelicule care au concurat pentru premiile acestei ediții. Ca o constatare generală, se poate spune că a fost o competiție echilibrată, cu filme, majoritatea, apropiate valoric, deși diferite stilistic, chiar și cu titluri de excepție. De asemenea, reamintim că Premiul de excelență a revenit actorului Horațiu Mălăele.

Baikonur (Kazahstan / Germania / Rusia, 2011; r. Veit Helmer) este cosmodromul de unde a fost lansat în spațiu Iuri Gagarin, cosmodrom care funcționează și azi sub administrarea Rusiei. El este utilizat, printre altele, pentru zboruri de agrement. Kazahii din zonă, trăind în iurte medievale, se luptă pentru resturile navetelor care pică din cer, materiale pe care le folosesc pentru amenajarea locuințelor sau le comercializează ca vechituri. Pe acest fundal arhaico-modern se derulează o poveste de dragoste aproape futuristă între un tânăr kazah și o franțuzoaică „turist spațial". Cum el este îndrăgostit lulea, „cazul" e pe jumătate rezolvat... Umor reținut, de situații, cu accente melancolice.

Călătoria / The Trip (Marea Britanie, 2010; r. Michael Winterbottom) a fost cel mai dezamăgitor film al competiției de anul acesta. Deși premisele sunt promițătoare (o călătorie a protagoniștilor prin câteva restaurante de lux din nordul Angliei pentru a scrie un material de profil în suplimentul duminical al unei reviste, schimbarea mediului și a decorului asigurând, în principiu, ritm și posibilități de a dezvolta narațiunea), deși cei doi interpreți principali (Steve Coogan și Rob Brydon) au umor, deși e semnat de Winterbottom, *Călătoria* devine de la un moment dat monoton(ă), bașca faptul că se vorbește mult prea mult (și când nu ești Woody Allen, e riscant să-ți pui actorii să vorbească în neștire) iar umorul devine redundant. Redus la dimensiunile unui scurtmetraj, *Călătoria* încă mai poate fi un film bun.

Chinese Take-Away / Un cuento chino (Argentina / Spania, 2011; r. Sebastian Borensztein) se numără printre cele mai bune filme văzute în ultimii ani. Povestea modului în care doi oameni ajung să se înțeleagă dincolo de diferențele culturale dintre ei și, mai ales, în condițiile în care niciunul nu înțelege limba celuilalt amintește de *Morgen* al lui Marian Crișan. Dar în filmul argentinianului Sebastian Borensztein accentul este pus pe modul în care poate fi surmontată incomunicabilitatea, cum poate fi depășită blazarea și, mai ales, cum un mizantrop poate reveni la sentimente mai bune față de semenii săi grație unei întâmplări tragice.

Isteria / Hysteria (Marea Britanie / Franța / Germania, 2011; r. Tanya Wexler) a fost cea mai curată comedie din competiție, pornind de la o „întâmplare" adevărată: cum a fost inventat vibratorul electric! Da, este vorba despre acel *gadget* erotic, aflat acum la îndemâna oricui. Dar la sfârșitul secolului al XIX-lea, în Anglia vitoriană - și nu numai -, lucrurile nu stăteau deloc așa... Scenariu bine articulat, atmosferă de epocă convingătoare, interpretare de ținută și, mai ales, nimic trivial, strident ori licențios în această comedie de moravuri revolute.

Montevideo: Puterea unui vis / Montevideo: Bog te video: Prica prva (Serbia, 2010; r. Dragan Bjelogrlica) prezintă povestea naționalei de fotbal a Yugoslaviei, invitată să participe, în 1930 - pe când „fotbalul era jucat de sărăntoci și urmărit de bogați", după cum sună, aproximativ, o replică din film -, la primul Campionat Mondial de Fotbal, organizat la Montevideo, Uruguay. Atmosferă interbelică bine surprinsă, elegiacă pe alocuri, și, mai ales, o asumare orgolioasă a balcanismului (de care, în paranteză fie spus, românii se feresc ca... de tămâie, fără ca atitudinea să fie justificată).

OZN în ochii ei / UFO in Her Eyes (China / Germania, 2011; r. Xiaolu Guo). Kwok Yun, o tânără dintr-un sat chinezesc izolat, vede un OZN. Sau crede că îl vede... Evenimentul, inedit, este exploatat politic de oficialii locali. Film de factură specială, *OZN în ochii ei* este, deopotrivă, satiră, parabolă, metaforă, dar și „oglindă a realității" prin reflectarea schimbărilor (nu neapărat benefice) din China contemporană.

Pista / The Runway (Irlanda / Luxemburg, 2010; r. Ian Power). Un orășel irlandez sărăcit după falimentarea industriei locale. Un băiețel „din flori" care caută un „substitut" de tată. Un avion columbian care se prăbușește la marginea orașului. O prietenie spontană între puști și pilotul avionului, un hoț simpatic! Filmul spune povestea acestei prietenii, dar și a redobândirii demnității - prin hotărârea de a-l salva pe pilotul columbian printr-un gest altruist - de către o comunitate aflată în pargul dezagregării.

Stare de șoc / Stanje Soka (Slovenia / Bulgaria / Serbia, 2011; r. Andrej Kosak) este un film nostalgic, o comedie amară cu un happy-end convențional. Suntem în 1986 în Ljubljana, Yugoslavia. Prea multe vești bune - este declarat muncitorul anului și primește, în sfârșit, un apartament confortabil - și Peter Zmazek suferă un șoc puternic din care își revine abia peste 10 ani. Yugoslavia nu mai există, tranziția e în floare, a mai fost și un război... Noua realitate îl derutează pe Zmazek, care, până a se dezmetici pe deplin, se trezește șomer, apoi bogat, apoi iarăși falit. Deși finalul derapează în didacticism, *Stare de șoc* reflectă criza identitară a țărilor din estul Europei, prea grăbite să scape de un trecut nu întotdeauna atât de negru precum e considerat azi și îndreptându-se spre un viitor incert.

Ucigându-l pe Bono / Killing Bono (Marea Britanie / Irlanda, 2011; r. Nick Hamm) este o comedie-rock semi-(auto)biografică. *Am fost dublura lui Bono* se intitulează cartea care a stat la baza filmului. În anii '70, Neil McCormick, autorul ei, visa să ajungă star rock, și chiar avea talentul necesar. Dar o serie de ghinioane și concurența lui Bono, colegul său de clasă, vor face ca totul să rămână un vis. În timp ce U2, cu Bono ca vedetă, ajunge pe culmile gloriei, Neil simte tot mai acut gustul eșecului. După o serie de aventuri rocambolesc-mafiote, rock-erul ratat își descoperă vocația de scriitor, bucurându-se în continuare de prietenia sinceră a lui Bono, a cărui mână întinsă a refuzat-o de nenumărate ori. Umor de situații și de limbaj, cinic pe alocuri, și muzică de calitate din belșug.

De reținut, măcar ca o curiozitate, că mai bine de jumătate dintre filmele competiției din acest an au fost inspirate de întâmplări adevărate: *Chinese Take-Away, Isteria, Montevideo: Puterea unui vis, Pista, Ucigându-l pe Bono.* Întâmplător sau nu, au fost și cele mai bune!

Comedy Cluj își va intra pe deplin în drepturi atunci când o parte a publicului (categorie în care intră - vor, nu vor - și criticii) va reuși să-și depășească „morga" și snobismul și va putea accepta că, nu doar oamenii sobri, morocănoși, încruntați ci și cei jovial și veseli (deși putem spune, parafrazând fără teama de a greși: „câtă veselie, atâta dramă...") pot fi profunzi. Nu e mai rușinos să intri în sala de cinema pentru a vedea și a te bucura de o comedie, decât pentru a vedea „un Tarkovski". ■

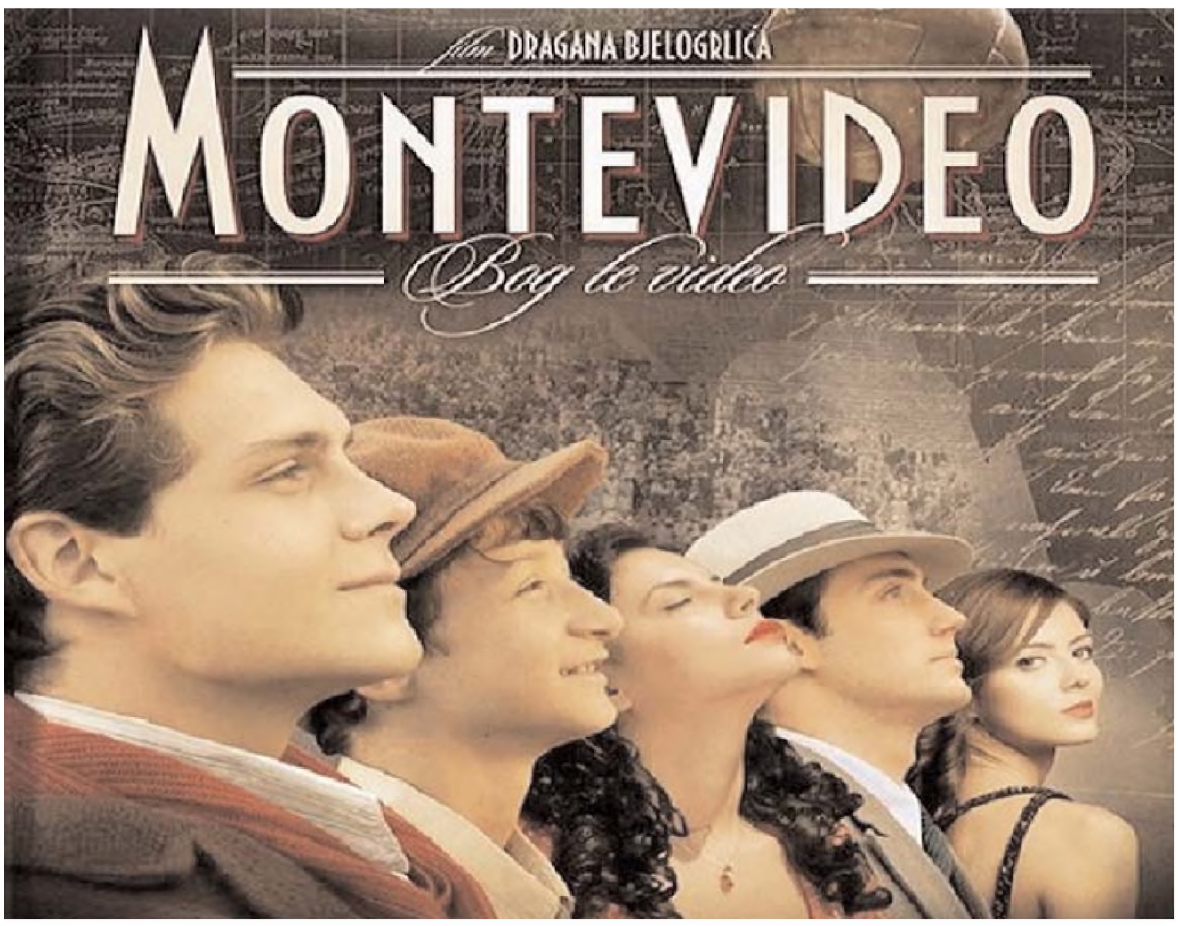
Black Pantone 253 U

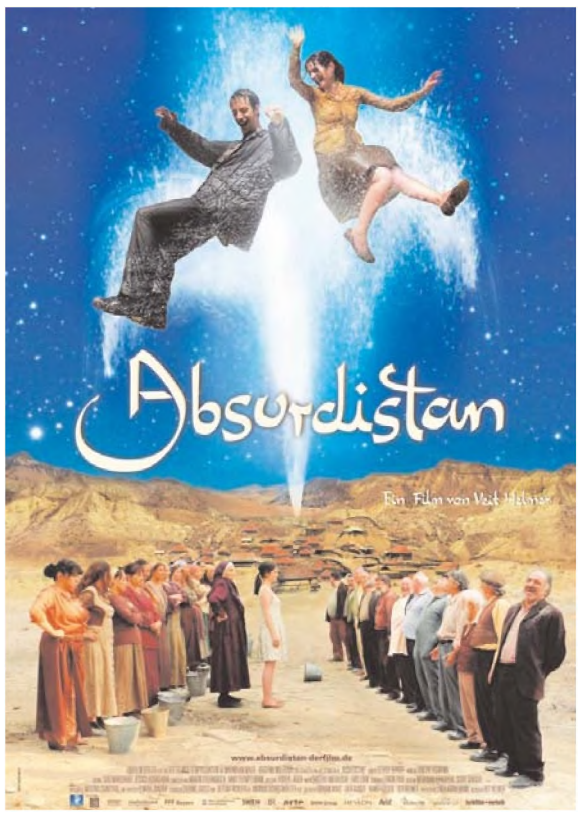
Nostalgia paradisului la Comedy Cluj

Cătălin Bogdan

Dar personagiile lui [...] se poartă ca şi cum (als ob) ar fi în paradis, pentru că şi sunt într-însul. [...] Crescendoul comic [...] urcă, de fapt, treptele unei scări ducând [...] de-a dreptul în empireu." Comedia poate astfel deveni – din perspectiva iubitorului de paradoxuri, sprinţarul sofisticat N. Steinhardt – un bun prilej de-a ataca nostalgia paradisului. Cu atât mai mult atunci când lumea creionată cu umor, dar şi cu empatie, are în plus aura unui interludiu fericit între două tragedii istorice. Interbelicului iugoslav – ca şi celui românesc – nu i-a lipsit farmecul plural al unei epoci care aduna în sine multe speranţe şi destule înnoiri. Între hecatomba primei conflagraţii mondiale şi genocidul celei de-a doua, între ocupaţia străină şi totalitarismul comunist, perioada interbelică a constituit nu doar un moment de *respiro*, ci şi şansa unei frenezii aurorale. Realităţi astăzi deja banale au avut atunci premizele lor romantice. Pe lângă *dancinguri* cu mişcări dezlănţuite, gustul crescândei viteze automobilistice ori tabietul cel nou al radioului – fotbalul. Cu noul olimpism şi cu globalizarea sportivă, un simplu joc de plăcere cu ambiţii restrânse, cum era fotbalul de sorginte britanică, îşi începea atunci – pandant Societăţii Naţiunilor – cariera de competiţie mondială paşnică. Trezind nebănuite pasiuni şi captând energiile populare cu mirajul unei glorii mai la îndemână decât multe altele.

Montevideo al lui Dragan Bjelogrlica recreează nostalgic o lume pe care nu doar tăvălugul comunist ori războiul iugoslav ce i-a urmat, ci şi kitschul capitalismului postmodern îi conferă retrospectiv o vrajă aproape poetică. De fapt, e vorba de o ţesătură inefabilă de lumi, pe care ura socială ori etnică nu o destrăma brutal, în ciuda tensiunilor. Toată argumentaţia lui Steinhardt despre universul caragialian, cu finele lui distincţii, se poate aplica şi acestei ode aduse interbelicului balcanic (firele acţiunii filmului prind un pic în joc chiar şi Bulgaria şi România). Alăturarea de mahala şi glazură burgheză, de cartier popular şi panaş urban, de nouă civilizaţie tehnologică şi bonome vecinătăţi tradiţionale, de cabaret şi bodegă, de concurenţă şi solidaritate, face permeabile – cu ajutorul unui umor de o factură aparte – graniţe altfel greu de trecut, chiar şi într-o ficţiune. E o altă faţă a Balcanilor, fiindcă suntem departe de umanitatea ţiganilor lui Kusturica, mai frustă şi marcată de un umor totuşi negru şi de libertatea de mişcare specifică poveştii fantastice. Pentru realismul duios din *Montevideo* umorul reabilitează disponibilităţi sufleteşti altfel un pic ridicole: camaraderia, fidelitatea, prietenia, inocenţa, largheţea inimii, iertarea. Până şi patriotismul redevine într-o astfel de atmosferă o formă de ataşament personalizat şi de conlucrare colectivă. Fondul rămâne unul tragic (orfanii războiului, boicotul rău-prevestitor al croaţilor, discrepanţele sociale, capriciile regelui), dar e transfigurat de o vitală candoare. *Mascota* echipei din film, nu întâmplător chiar vocea lui naratoare – un băieţel şchiop din mahala –, exprimă fidel această îmbinare de neputinţă, încăpăţânare, blândeţe, visare şi tovărăşie, care concentrează etosul unei lumi. Panorama e largă: micul birtaş de periferie, ţărăncuţa proaspătă pripăşită la oraş, talentul încă nedescoperit al cartierului, mirii burghezi, comunistul subversiv, bordelul, formaţia locală de jazz, serata regală, vernisajul cu şampanie şi pictoriţa dezinhibată şi nonconformistă, icoanele bisericilor ortodoxe, crescătorul de porumbei un pic idiot, trufaşele beizadele, fiorosul şef al poliţiei, chiar şi bulgarii nenorocoşi. Iar punctul focal al perspectivei e îndepărtatul şi parcă inefabilul *Montevideo*. Dacă însă lumea lui Caragiale luneca uneori spre burlesc şi derizoriu, aici simţim o mai energică forţă interioară a personajelor, ele nu cedează uşor, nu se strâmbă sufleteşte (ori trupeşte), apără demnitatea sentimentelor. De aceea metafora fotbalistică i s-a potrivit ca o mănuşă unui asemenea etos, fiindcă exprimă tensiunea dintre competiţie şi camaraderie, dintre confruntare şi bună înţelegere. O tensiune care are drept pandant *competiţia* amoroasă dintre cele două vedete ale echipei. Dragoste şi fotbal, mahala şi pretenţii burgheze, petreceri dansante şi bătaie golănească, candoare şi libertinaj, Dumnezeu şi rege, iată suficiente ingrediente pentru o înduioşătoare melodramă. Care însă se detaşează





(estetic) prin „măreţul ei farmec, prevestind de aici, de pe pământ, din iureşul unor întâmplări mundane, paradisul a cărui nostalgie nu ne va cruţa nicicând" – pentru a prelua expresiile cu care încerca să rezume N. Steinhardt „Secretul «Scrisorii pierdute»".

La fel de paradisiacă e – deşi în alt registru – lumea din *Absurdistan*, fantezie cinematografică a germanului Veit Helmer. Subiectul e mai cunoscut azi după pastişa lui Radu Mihăileanu, *Izvorul femeilor*: bărbaţii unui sat pierdut se confruntă cu *greva sexuală* a femeilor, menită să-i responsabilizeze pe plan gospodăresc (aprovizionarea cu apă era în criză). Între parodie şi realism magic, *Absurdistan* are mize serioase: fără a fi feminist şi politizat ca replica sa *magrebiană*, regândeşte nu doar relaţiile dintre sexe şi temeiurile tehnologice ale civilizaţiei, ci şi condiţia umană, cu fantasmele sale constitutive: erosul, creativitatea, responsabilitatea. Ca într-un *Macondo* marquezian la margine de lume, universul unei localităţi mai degrabă părăsite, răvăşite de îndelungii ani sovietici, dar cu o venerabilă tradiţie azeră (filmările s-au desfăşurat în principal la Lahidj, locaţie aleasă şi pentru valoarea sa simbolică: are una din cele mai vechi reţele de canalizare din regiune, a fost timp de secole un focar de inovaţie artizanală şi a ajuns o excepţie în lumea musulmană prin egalitatea socială între sexe), devine o utopie atemporală graţie suflului suprarealist al regizorului, de altfel atent la lecţia lui Paradjanov. Îmbinarea de imaginar magic şi fervoare a inovaţiei tehnice (conformă, în fond, anilor de periferie sovietică) e dublată de un umor sofisticat, parodiind mitologiile moderne din spatele partiturilor sociale. Virilitatea, rolurile de gen, magia cuplului, etosul şi erotica civilizaţiei, sacrificiul, poezia tehnicii, toate se înlănţuie pe fundalul unui război al sexelor generat de imobilismul unei fundături morale. Realitatea din *Absurdistan* e extrem de liberă, transgresând carnavalesc convenţiile de orice tip (acţiunile nu sunt circumscrise de *seriozitatea* cotidianului şi adesea nici măcar de rigorile posibilului), tocmai pentru a îngroşa, spre identificare, adevăratul viciu social: prejudecata. Dar farmecul ultim al filmului stă în feeria tehnicii improvizate, reabilitând parcă visările ştiinţifico-fantastice într-o tonalitate mai poetică: cada pe sfori folosită drept teleferic, într-o plimbare nocturnă prin satul luminat de stele are ceva de covor zburător din basmele orientale şi, în acelaşi timp, de vehicul dintr-un *Metropolis* mai puţin alienant. A construi din epave e nu doar o provocare tehnică, ci şi una morală, aşa încât rămăşiţele altor lumi pot deveni pietrele unui univers viitor. Chiar şi al unuia paradisiac.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

sumar

agenda
O. C. Pecican Salonul medicilor plasticieni la 42 de ani 2

editorial
Mugurel Scutăreanu Cultura clipului 3

cărți în actualitate
Ştefan Baghiu *Bungee-jumping* între generații 4
Vistian Goia Din culisele "laboratorului" de creație literară 5
Monica Grosu În subteranele *Nimicitorului* 6
Iulian V. Hoțul de imagini 6
Flavia Topan Fericita patimă a lecturii 7
Gheorghe Secheşan Tristețea despre ceilalți 7

comentarii
Ion Vlad Cinefilul bine antrenat... 8

lecturi
Ion Pop Tudor George, între cârciumă şi Olimp 9

incidențe
Horia Lazăr Literatura şi nebunia 11

imprimatur
Ovidiu Pecican În vâltoarea infrarealității 12

sare-n ochi
Laszlo Alexandru După Tanacu 13

proza
Mihai Moldovan În răspărul vremii 14

interviu
de vorbă cu scriitorul italian Andrea Bajani "Trăiesc din cuvintele pe care le scriu" 16

eseu
Marian Victor Buciu Scrisul unui stoic optimist 18

verdele de Cluj
Aurel Sasu O poveste adevărată 20

centenar
Alexandru Vlad Nicolae Steinhardt - Sensurile libertății 21

patrimoniu
Vasile Radu Gadget-urile artei 22
Viorica Guy Marica "Glosse" despre o expoziție 23

dezbateri & idei
Adrian Dinu Rachieru Paradigma dialogică şi "cronotopul postbabelic" 24

metaforele nordului
Flavia Teoc Berea - Potopul drojdiei 25

excelsior
Fierre Chuvin Cum şi-a ucis Hercule copiii într-un delir 26

flash meridian
Vitgil Stanciu "Intrusul" lui William Faulkner 27

rânduri de ocazie
Radu Țuculescu TAM 25 sau Farmecul discret al... scenei 28

mofteme
Vasile Gogea Limbajul cinematografic 29

acvariul cu petice
Mihai Dragolea Cocoşul, rața şi mămăliga visătoare 29

sport & cultură
Demostene Şofron Despre depăşirea propriilor limite 30

balet
Alexandru Iorga Stravinsky la Opera Maghiară 30

jazz story
Ioan Muşlea Miles despre Miles (II) 31

teatru
William Shakespeare în traducerea lui Horia Gârbea Henric VI - Partea a treia 32
Alexandru Jurcan AMIFRAN 20 33

film
Ioan-Pavel Azap Comedy Cluj 2012 34
Cătălin Bogdan Nostalgia paradisului la Comedy Cluj 34
Lucian Maier După Revoluție 35

plastica
Dorel Găină Alb de lume, lume de bine 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Alb de lume, lume de bine

Dorel Găină

Muzeul de Artă din Cluj, găzduieşte, iată, în această ciudată toamnă, a unui timp de altfel, ce-şi face experimentele direct pe noi, o binecuvântată sărbătoare a purității, clarității, şoaptelor înspre bine, puse sub semnul unui alb tutelar, un alb de bine datorat unei lumi de bine.

Rezumat, excesiv de rezumat, acestea ar fi cuvintele minime necesare întâmpinării şi celebrării art-evenimentului de excepție care este bienala de ceramică, sticlă şi metal, aşezată sub genericul cuprinzător angajat de titlul său, respectiv de înscriere desluşitoare: "Artele focului".

Artele focului, rezumativ traduse prin abrevierea: ceramică, căci ele aduc împreună ceramica, metalul, sticla, fie în expresiile modulare, identitar singulare, fie în parteneriatele de secvență artistică singulare şi, desigur, extensive de tradițional/experimental ce invită în diferite grade de asistare, colaborare sau fuziune proximități sau dependări ale vecinătăților artisice sau ale altor secvențe, teritorii ale comunicării, sunt un tărâm special al artei căci de la concept şi modelare la expunere şi promovare solicită o magică, aproape o magică acrobatică, a plenitudinii dintre instanțele procesului artistic de la concept şi expresie, la tehnică şi tehnologie, ce toate sunt nevoite să se însoțească întru reperele unei perpetue dualități ce angajează obligat candoarea, rafinamentul, delicatețea, răbdarea şi disciplina inovatoare cu sălbăticia creației libere, cu oglindirea şi onorarea murmurului teluric adus întru împăcare, dialog, dans şi convietuire cu diafanul celest şi depărtări ispititoare.

De aici, din această imersie bi-spațială fizică şi metafizică a artistului ce îşi asumă artele focului, se naşte o specială trecere şi petrecere a lui prin tărâmuri şi văzduhuri necesare ivirii de capăt, ivirii de obiect, de alcătuire, agregare şi închegare de lut, porțelan, sticlă, metal, ce obligat îşi transcende materialitatea, desigur fără a trăda, transformându-se vrăjit într-o ciudată şi complicată şi în acelaşi timp pură şi directă oglindă ce cuprinde în magica ei oglindire atât închipuirea artistului căreia artistul îi este ambasador şi faur, cât şi chipul nostru al celor ce ajungem să privim şi altfel, să ne privim. Obiectul ceramic se arată, de altfel în magica sa geneză ca un prieten pretențios şi incomod, ca o iubită sau iubit plin de capricii şi pretenții astfel că ajungerea la stadiul de a fi expus este o victorie a plenarității unui artist ce şi-a trecut calificat şi inspirat peste propriile bariere şi peste cele ale facerii dinspre artele focului.

Poate de aceea, acum şi aici, în cadrul expoziției bienalei, dar de altfel, oricând şi oriunde, arsenalul de art-obiecte descinse din artele focului impresionează şi emoționează deodată.

Acum şi aici, într-o trecere în revistă subiectivă, cea a privitorului îngăduit întru contemplare, oglindiri, invitații la meditație şi la desluşiri sau chiar descifrări de mesaje şi povești, de întru-real şi de întru-imaginar, bienală, ediție care ne arată ca un masterat al pozitivității ce aduce împreună şi celebrează candoarea, sensibilitatea, gingăşia, rafinamentul, emoția cu severitatea şi gravitatea indicialității, verificării, sublimării şi reperelor responsabile despre şi dintru existarea noastră întru lume şi lumeire.

Astfel, posibil şi probabil, ca acestă punere împreună de treziri ale sentimentului cu teritorii ale evaluării să fie "paternul" ce animă şi patronează duhul actualei închegări şi prezențe expoziționale. Formele pure, clare şi simple ce de regulă îşi asumă "parti-pris"-urile de prezență în creația artelor focului sunt transferate acum şi aici în subtile închegări de figurații fie antropomorfic şi zoomorfic, fie de semn şi sens arhetipal incluzând în această secvență şi investigații şi reprezentări directe sau subtile ale locului şi locuirii umane.

Astfel, în aceiaşi pată de discurs subiectiv, şi de parcurs de ascensiuni subiective în care am fost îngăduit şi călăuzit ca privitor prin expoziție voi încerca să justific cuvintele de până acum.

Arina Ailincăi cu propunerea de corpuri umane, cred că se instaurează ca şi reper tutelar al chipului şi închipuirii de acum al prezențelor din expoziție.

La statuarea de tutelar auctorial, prin abandonarea în multe lucrări a figurativului de diverse morfii se adaugă şi, la fel de tutelar, şi reprezentativ şi pentru lucrările celorlalți artişti prezenți în expoziție, punerea împreună într-o colaborare de "pax artistica" a elementelor şi reperelor de arhaic cu cel de experiment şi inovare.

O altă secvență de semn şi sens tutelar l-am întâlnit în asumarea de eclectic, arătând încă în coordonatele postmodernismului în lucrarea "A doua germinație" a Vioarei Dinu Popescu, o lucrare în care sticla şi metalul se conjugă partenerial şi intrinsec cu lemnul

(Continuare în pagina 15)

ABONAMENTE: *Prin toate oficiile poştale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poştei Române* sau *Cu ridicare de la redacție:* 18 lei – trimestru, 36 lei – semestru, 72 lei – un an *Cu expediere la domiciliu:* 27 lei – trimestru, 54 lei – semestru, 108 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poştal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. RO35TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

Black Pantone 253 U